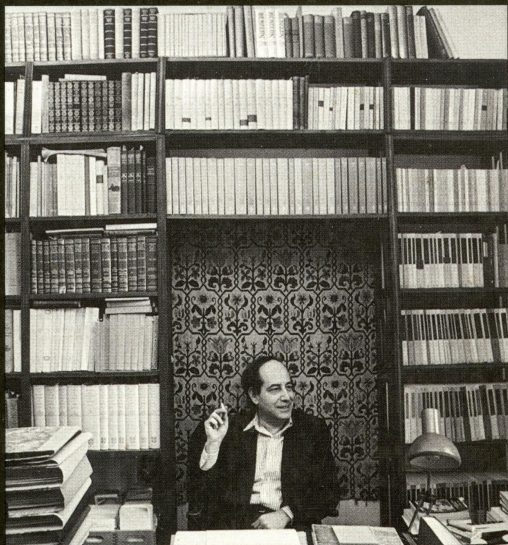


Roberto Calasso



Cien cartas a un desconocido



ANAGRAMA
Colección Argumentos

Cien cartas a un desconocido

Roberto Calasso

Cien cartas a un desconocido

Traducción de Edgardo Dobry



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
Cento lettere a uno sconosciuto
© Adelphi Edizioni
Milán, 2003

Diseño de la colección:
Julio Vivas
Ilustración: foto © Ferdinando Scianna / Magnum

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2007
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-6252-2
Depósito Legal: B. 821-2007

Printed in Spain

Liberdúplex, S. L. U., ctra. BV 2249, km 7,4 – Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons

ÍNDICE

Solapa de solapas	13
-------------------	----

CIEN CARTAS A UN DESCONOCIDO

<i>Erewhon - Retorno a Erewhon</i> , de Samuel Butler	25
<i>Planilandia</i> , de Edwin A. Abbott	26
<i>El relato del peregrino</i> , de San Ignacio de Loyola	28
<i>Teatro completo</i> , de Christopher Marlowe	30
<i>Nueve puertas</i> , de Jiří Langer	32
<i>La nube púrpura</i> , de Matthew P. Shiel	34
<i>Arte y anarquía</i> , de Edgar Wind	35
<i>Heliogábalo</i> , de Antonin Artaud	37
<i>El pensamiento chino</i> , de Marcel Granet	38
<i>Memoria de la torre azul</i> , de Leonora Christina Ulfeldt	40
<i>El camino de un peregrino</i> , de Anónimo ruso	42
<i>El Libro de Job</i>	43
<i>Dicho en el vacío</i> , de Adolf Loos	44
<i>Vidas imaginarias</i> , de Marcel Schwob	46
<i>Meditaciones sobre el escorpión</i> , de Sergio Solmi	47
<i>Inferno</i> , de August Strindberg	49
<i>Lulú</i> , de Frank Wedekind	50
<i>Encuentro con Rousseau y Voltaire</i> , de James Boswell	52
<i>Historia de la filosofía islámica</i> , de Henry Corbin	53
<i>El viaje al Oriente</i> , de Hermann Hesse	55
<i>La tierra purpúrea</i> , de W. H. Hudson	56
<i>Una visión</i> , de W. B. Yeats	58

<i>Teatro popular</i> , de Ödön von Horváth	60
<i>Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida</i> , de Friedrich Nietzsche	61
<i>El tramposo</i> , de Jules Renard	62
<i>Memorias de un neurópata</i> , de Daniel Paul Schreber	64
<i>Por quién suena la campana</i> , de Angus Wilson	65
<i>Ocurrencias de un ocioso</i> , de Kenko	66
<i>Memorias de una maîtresse americana</i> , de Nell Kimball	67
<i>El regreso de Casanova</i> , de Arthur Schnitzler	69
<i>El escrutador de almas</i> , de Georg Groddeck	70
<i>Vidas breves de hombres eminentes</i> , de John Aubrey	72
<i>Pasos hacia una ecología de la mente</i> , de Gregory Bateson	74
<i>El rey del mundo</i> , de René Guénon	76
<i>Dissipatio H. G.</i> , de Guido Morselli	77
<i>La noche mil dos</i> , de Joseph Roth	79
<i>Los hermanos Tanner</i> , de Robert Walser	81
<i>Cuentos completos</i> , de Katherine Mansfield	82
<i>Hollywood Babilonia</i> , de Kenneth Anger	83
<i>El mito del análisis</i> , de James Hillman	85
<i>La casa de la vida</i> , de Mario Praz	87
<i>Ginseng</i> , de Michail Prišvin	89
<i>El día del juicio</i> , de Salvatore Satta	90
<i>El único y su propiedad</i> , de Max Stirner	92
<i>Lo puro y lo impuro</i> , de Colette	94
<i>La violencia y lo sagrado</i> , de René Girard	95
<i>El libro de los amigos</i> , de Hugo von Hofmannsthal	97
<i>Los últimos días de la humanidad</i> , de Karl Kraus	98
<i>Cinco mujeres apasionadas</i> , de Ijara Saikaku	100
<i>Mi padre y yo</i> , de J. R. Ackerley	102
<i>Fábula de la vida</i> , de Peter Altenberg	104
<i>Auto de fe</i> , de Elias Canetti	105
<i>El pensamiento cautivo</i> , de Czeslaw Milosz	107

<i>Zen y el arte del mantenimiento en la motocicleta,</i> de Robert M. Pirsig	108
<i>Consagración de la casa,</i> de Mario Bortolotto	110
<i>La vida aparente,</i> de Guido Ceronetti	112
<i>En la Patagonia,</i> de Bruce Chatwin	113
<i>Palcos romanos,</i> de Alberto Savinio	115
<i>Cuaderno I,</i> de Simone Weil	116
<i>Zhuang Zi</i>	118
<i>Los últimos días de Immanuel Kant,</i> de Thomas de Quincey	119
<i>Tarjeta de visita,</i> de Norman Douglas	120
<i>Diálogos délficos,</i> de Plutarco	121
<i>El molino de Hamlet,</i> de Giorgio de Santillana y Hertha von Dechend	122
<i>Stalin,</i> de Boris Souvarine	124
<i>Escritos,</i> de Roberto Bazlen	126
<i>La tentación de existir,</i> de E. M. Cioran	127
<i>Gödel, Escher, Bach: una eterna guirnalda brillante,</i> de Douglas R. Hofstadter	129
<i>Los orígenes de la consciencia en la ruptura de la mente bicameral,</i> de Julian Jaynes	131
<i>El conde de Saint-Germain,</i> de Alexander Lernet-Holenia	133
<i>Nanda el bello,</i> de Asvaghosa	134
<i>Vengadoras angelicales,</i> de Karen Blixen	136
<i>La insoportable levedad del ser,</i> de Milan Kundera	137
<i>La literatura como mentira,</i> de Giorgio Manganelli	139
<i>Cuadernos I,</i> de Paul Valéry	140
<i>La rebelión del número,</i> de Paolo Zellini	142
<i>El mito psicológico en la India antigua,</i> de Maryla Falk	143
<i>Jardín, cenizas,</i> de Danilo Kiš	145
<i>El hombre que confundió a su mujer con un sombrero,</i> de Oliver Sacks	147

<i>Los orígenes de la Francia contemporánea.</i>	
<i>El antiguo régimen</i> , de Hippolyte Taine	149
<i>Vida del arcipreste Avvakum</i>	151
<i>La vida asesina</i> , de Félix Vallotton	152
<i>Porque fui carne</i> , de Edward Dahlberg	153
<i>De los motivos orientales</i> , de Vasili Rozanov	155
<i>El aliento</i> , de Thomas Bernhard	156
<i>El abandono de la Divina Providencia</i> , de Jean-Pierre de Caussade	157
<i>Carta a mi juez</i> , de George Simenon	158
<i>El nomos de la tierra</i> , de Carl Schmitt	159
<i>Una letra femenina azul pálido</i> , de Franz Werfel	160
<i>El esmalte de la nada</i> , de Gottfried Benn	161
<i>Un amor de nuestro tiempo</i> , de Tommaso Landolfi	162
<i>Lolita</i> , de Vladimir Nabokov	163
<i>El colorín afligido</i> , de Anna Maria Ortese	164
<i>Cocinar el mundo</i> , de Charles Malamoud	166
<i>Un té y cuatro charlas</i> , de Christina Stead	167
<i>Todo modo</i> , de Leonardo Sciascia	168
<i>Vida del señor Descartes</i> , de Adrien Baillet	169
<i>La jinete de la muerte</i> , de Léon Bloy	170
<i>Textos cautivos</i> , de Jorge Luis Borges	171
<i>Edictos de la Ley Sagrada</i> , de Asoka	172
Ediciones en castellano	175
Índice onomástico	179

A Luciano Foà

Solapa de solapas

La solapa es una forma literaria humilde y difícil, que espera todavía quien escriba su teoría y su historia. Para el editor ofrece con frecuencia la única ocasión de señalar explícitamente los motivos que lo han impulsado a escoger un libro determinado. Para el lector, es un texto que se lee con sospecha, temiendo ser víctima de una seducción fraudulenta. Sin embargo la solapa pertenece al libro, a su fisonomía, como el color y la imagen de la portada, como la tipografía con la que se ha impreso. Una cultura literaria se reconoce también por el aspecto de sus libros.

Largo y tortuoso ha sido el camino recorrido por la historia del libro antes de que nacieran las solapas. Su noble antepasado es la *epístola dedicatoria*: otro género literario, florecido a partir del siglo XVI, en el que el autor (o el impresor) se dirigía al Príncipe que había dado su protección a la obra. Se trataba de un género no menos embarazoso que la solapa, dado que la función del aliciente comercial era asumida por la adulación. Sin embargo, cuántas veces, y en cuántos libros, entre las líneas de la carta dedicatoria el autor (o el impresor) ha dejado traslucir su verdad —y también destilar su veneno. En todo caso, es evidente que, en el momento en que el libro entra en el mundo, la carta o la solapa parece condenada a suscitar desconfianza.

En la edad moderna ya no existe un Príncipe a quien dirigirse, sino un Público. ¿Tendrá quizá un rostro más nítido y reconocible? Se engaña quien piense que puede afirmarlo. Para algunos puede incluso ser éste el engaño en el que se funda su profesión. Pero la historia de la edición, si la miramos de cerca, es una historia de sorpresas permanentes, una historia en la que reina el imprevisto. El capricho del Príncipe ha sido sustituido por otro, más difuso y no menos poderoso. Las posibilidades del equívoco se han multiplicado. Comencemos por la palabra: quien dice *público* piensa generalmente en una entidad embarazosa e informe. Pero la literatura es solitaria, como el pensamiento —y presupone la oscura y aislada elección de un individuo. El capricho implícito en la elección del mecenas que sostiene al escritor (o al impresor) es, después de todo, menor, porque tiene mayor fundamento que el capricho de un lector desconocido que se acerca a una obra y a un autor del que nada sabe.

Observemos a un lector en la librería: toma un libro en sus manos, lo hojea —y, durante algunos instantes, está del todo ausente del mundo. Oye que alguien habla, y que sólo él lo siente. Acumula fragmentos casuales de frases. Cierra el libro, mira la portada. Después, con frecuencia, se detiene en la solapa, de la que espera una ayuda. En ese momento está abriendo —sin saberlo— un sobre: esas pocas líneas externas al texto del libro son, en efecto, una carta: una carta a un desconocido.

Durante muchos años, desde que Adelphi empezó su actividad, hemos tenido que enfrentarnos a esta pregunta: «¿Cuál es la política editorial de la casa?» Era una pregunta coloreada por un período, aquel en que la palabra «política» se destefnía en todo, hasta en el café tomado en el bar. En su necedad era, sin embargo, una pregunta pertinente. Cada vez más, en nuestro siglo, el editor se ha vuelto una figura oculta, un invisible minis-

terio que dispensa imágenes y palabras siguiendo criterios no inmediatamente claros, que suscitan la curiosidad universal. ¿Publica acaso para ganar dinero, como tantos otros productores? En el fondo, son pocos los que nos creen, si no por otra cosa, por la fragilidad del oficio y del mercado. Así aparece entonces la duda, en este caso, de que el dinero sea suficiente para dar sentido a todo. Siempre hay un *algo más* que se le atribuye al editor. Si existiera (yo nunca lo he conocido) un editor que publica *sólo* para ganar dinero, nadie le prestaría atención. Probablemente quebraría en poco tiempo, confirmando a los incrédulos en su convicción.

Durante los primeros años, los libros de Adelphi estaban marcados por cierta *inconexión*. En la misma colección, la «Biblioteca», aparecían sin solución de continuidad una novela fantástica, un tratado japonés sobre el arte del teatro, un libro popular de etología, un texto religioso tibetano, el relato de una experiencia en la cárcel durante la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué era lo que daba unidad a semejante conjunto? Paradójicamente, después de cierta cantidad de años, el desconcierto ante la inconexión se resolvió en su opuesto: el reconocimiento de una conexión evidente. En algunas librerías cuyos anaqueles están divididas por materias encontré —junto a los epígrafes Cocina, Economía, Historia, etcétera— otra etiqueta, impresa en el mismo tipo de letra, que decía simplemente: Adelphi. Este cambio singular, que se ha impuesto en la percepción de algunos libreros y de múltiples lectores, no carecía de justificación. Se puede hacer una editorial por las razones más diversas, y de acuerdo con los criterios más diversos. Lo que hoy parece más normal para una gran editorial podría formularse de este modo: publicar libros que correspondan a cada una de las alas de ese enorme abanico que es el público. Existirán, así, libros toscos para los toscos y libros exquisitos para los exquisitos, en proporción a la amplitud que se atribuye a cada uno de estos sectores.

Pero es asimismo posible construir un programa editorial si-

guiendo un criterio abiertamente contrario al que acabamos de exponer. ¿Qué es una editorial sino una larga serpiente de páginas? Cada segmento de esa serpiente es un libro. ¿Y si consideráramos a esa serie de segmentos como un único libro? Un libro que comprende en sí múltiples géneros, estilos, épocas, pero en la que se avanza con naturalidad, esperando siempre un nuevo capítulo, que cada vez es de otro autor. Un libro perverso y polimorfo, en el que se mira a la *poikilia*, a lo «variopinto», sin rehuir los contrastes ni las contradicciones, pero donde incluso los escritores enemigos desarrollan una sutil complicidad, que acaso habrían ignorado en vida. En el fondo, este proceso peculiar, por el que una serie de libros puede ser leída como un libro único, ya ha sucedido en la mente de alguien, por lo menos de esa entidad anómala que está detrás de cada libro en particular: el editor.

Esta visión comporta algunas consecuencias. Si un libro es ante todo una forma, incluso un libro compuesto de centenares (o millares) de libros será ante todo una forma. En el seno de una editorial del tipo que estoy describiendo, un libro *equivocado* es como un capítulo equivocado de una novela, una articulación débil en un ensayo, una mancha chocante de color en un cuadro. Criticar a esa editorial no será, en este punto, un ejercicio radicalmente distinto del de criticar a un autor. Esa editorial es comparable a un autor que se dedique exclusivamente a escribir centones. Pero ¿acaso los primeros clásicos chinos no eran centones en su casi totalidad?

Pero no quisiera ser malinterpretado: no pretendo que todo editor se convierta en un clásico chino arcaico. Sería peligroso para su equilibrio mental, amenazado ya por tantas emboscadas y seducciones. Una de ellas, y no la menor, por eso mismo destinada a tener éxito, es la seducción de la perfecta inversión especular de lo que podríamos llamar la *tentación del clásico chino*. Entiendo por ello la posibilidad de volverse como el «pobre rico» acerca del cual escribió Adolf Loos, que quería vivir en un

apartamento proyectado por su arquitecto hasta el más mínimo detalle, y al final se sentía extraño y avergonzado en su propia casa. El arquitecto lo reconvino porque había osado ponerse las pantuflas (también diseñadas por el arquitecto) en la sala y no en el dormitorio.

No, mi propuesta es que a los editores se les pida siempre el mínimo, pero con dureza. Ahora bien, ¿cuál es este mínimo irrenunciable? Que el editor encuentre placer en leer los libros que publica. Pero ¿no es verdad acaso que los libros que nos han dado cierto placer forman, en nuestra mente, una criatura compleja, cuyas articulaciones se encuentran ligadas por una invencible afinidad? Esta criatura, formada tanto por la casualidad como por la búsqueda deliberada, podría ser el modelo de una editorial —como por ejemplo de una en cuyo nombre se revela ya una propensión a la afinidad: Adelphi, precisamente.

De todo esto queda huella en las solapas que publicamos. Desde el principio obedecemos a una regla única: que nosotros mismos la tomásemos literalmente; y a un solo deseo: que también los lectores, contrariamente a lo que es usual, hicieran lo mismo. En esa estrecha jaula retórica, menos esplendente pero no menos severa de la que puede ofrecer un soneto, se trataba de decir pocas palabras eficaces, como cuando se presenta un amigo a un amigo. Superando ese leve embarazo que existe en todas las presentaciones, incluso, y sobre todo, entre amigos. Respetando, al mismo tiempo, las reglas de la buena educación, que imponen no subrayar los defectos del amigo presentado. También existía, en todo esto, un desafío: se sabe que el arte del elogio preciso no es menos difícil que el de la crítica inclemente. Se sabe, también, que el número de adjetivos adecuados para elogiar a los escritores es infinitamente menor que el de los adjetivos disponibles para alabar a Alá. El carácter repetitivo y las limitaciones son parte de nuestra naturaleza. Después de todo,

nunca conseguiremos variar demasiado los movimientos que hacemos para levantarnos de la cama.

La coincidencia del cuadragésimo aniversario de la salida del primer libro de Adelphi y el número quinientos de la «Piccola Biblioteca» nos hizo pensar en un libro que recogiera cien de las 1.068 solapas que he escrito desde 1965 hasta hoy. En cierto período —de 1967 a 1992— tendía a escribirlas todas, con raras excepciones. A partir de entonces he escrito cada vez menos y hoy en día, salvo algún sobresalto ocasional, me dedico sobre todo a revisar y, si es el caso, a reelaborar los textos redactados por un equipo de colaboradores; ello explica la menor proporción de solapas correspondientes a los libros de los últimos años.

Los motivos que han guiado la selección de las cien solapas hubieran podido ser —y fueron— múltiples. Ninguno, sin embargo, ha dominado sobre los demás. Enseguida nos dimos cuenta de que, si hubiéramos querido componer un libro que reflejara con alguna fidelidad la representatividad o la importancia de ciertos títulos en el programa de la editorial, inmediatamente habríamos tenido que enfrentarnos con dilemas incesantes. Han sido, en cambio, preciosas y decisivas las indicaciones de diez lectores afines —pertenecientes o ajenos a la editorial—, según sus gustos e inclinaciones. De este modo, a fin de cuentas, sólo quedaron en pie dos criterios inflexibles: el arbitrio y la idiosincrasia. Arbitrio porque se estableció no escoger más de un título de un mismo autor. Idiosincrasia porque la decisión última fue tomada por el autor de estas solapas en función del mayor o menor disgusto que le producían al releerlas por separado. Con este criterio se hizo la selección, y sus debilidades sólo podrán imputarse al propio autor.

A la luz de todo esto, no habrá motivos para sorprenderse si algunos libros esenciales de la editorial no aparecen aquí, así

como tampoco de la ausencia de ciertos autores (Brodsky, Campo, Bachmann, Colli, Baltrušaitis o Berlin son los ejemplos más evidentes). Es fácil sentirse insatisfecho cuando debemos presentar algo que nos tomamos particularmente a pecho.

Todos los textos se reproducen exactamente como aparecieron, incluyendo cierto número de comillas que hoy sin duda aboliría, pero que no puedo no ver con afecto, porque se deben indefectiblemente a las agudas y siempre fiables intervenciones de Luciano Foà. Se ha eliminado, en cambio, cuando existía, la información acerca de la edición de que se trataba en cada caso. Desde la primera y drástica selección hasta los últimos toques de redacción Maddalena Buri ha velado cuidadosamente sobre la elaboración de este libro; a ella va mi agradecimiento. Para terminar, una observación que actúa como el fundamento del conjunto: estas solapas han tenido durante varias décadas, como primer lector e interlocutor, a Luciano Foà. Con él he evaluado dudas innumerables. Naturalmente, el libro está dedicado a él.

Cien cartas a un desconocido

«EREWHON - RETORNO A EREWHON»,
DE SAMUEL BUTLER

Heredero de Swift y precursor de la ficción científica, *outsider* enconado en la Inglaterra de finales del siglo, Samuel Butler gozó de una extraordinaria fortuna póstuma. Su novela *El destino de la carne* está considerada la obra maestra de la reacción antivictoriana; sus *Diarios* se revelaron como una mina de aforismos afilados, anécdotas memorables, perfidias y paradojas.

Pero su libro más rico, sorprendente y actual resulta, hoy más que nunca, *Erewhon*, que fue publicado de forma anónima en 1872 y cuya continuación fue, casi treinta años más tarde, *Retorno a Erewhon*. «Puse en *Erewhon* todo lo que pensaba», escribe Butler en una carta. De hecho, en este libro, más que en ninguno de los suyos, Butler da rienda suelta a su capciosa e irreverente inventiva teológica y moral, a su incontenible impulso para combinar e hibridar las ideas, para deformar los paradigmas de la vida social.

Erewhon, anagrama de *Nowhere*, es un mundo imaginario, un «Ningún lugar» en el que encontramos la versión moderna de una antigua figuración mitológica: el «mundo al revés». En Erewhon los enfermos son encarcelados y procesados; las vícti-

mas son consideradas inmorales; los delincuentes van al hospital o bien son atendidos a domicilio por médicos del alma llamados «enderezadores»; las máquinas han sido destruidas hace siglos, desde que un libro revolucionario demostró que ellas eran el prototipo de una nueva especie superior, perfecta y feliz, destinada a suplantar al hombre según la ley de la evolución. A lo largo de la novela conocemos instituciones fascinantes: los Bancos Musicales, los Colegios del Desatino, el lenguaje hipotético. Hilarantes mitologías ilustran la vida prenatal.

En *Retorno a Erewhon* (que publicamos en italiano por primera vez), la sátira de las ideas y de las instituciones occidentales es llevada al extremo y todos los temas de la novela anterior son renovados. Así asistimos a la progresiva y sorprendente transformación del «Ningún lugar» en el «Por doquier», y la parábola concluye con sufrida ambigüedad.

Ambos libros nos muestran las dos caras de la utopía de un gran misántropo. A través de una serie de escenas, intrigas y divagaciones de irresistible comicidad, Butler nos somete a una tan sutil como saludable deseducación: nuestro mundo, visto con mirada extrañada gracias al artificio del viaje imaginario, se revela en sus apetitos más absurdos y malignos. Pero probablemente lo que más sorprenderá a los lectores de hoy será la clarividencia de Butler sobre el futuro de una civilización tecnológica que se ha vuelto ya, para nosotros, una realidad presente.

1965

«PLANILANDIA»,
DE EDWIN A. ABBOTT

El potencial novelesco de la geometría, como el de cualquier otra disciplina rigurosa, es enorme. El reverendo y pedagogo Edwin Abbott Abbott (1838-1926), que en más de un aspecto

nos recuerda a su contemporáneo Lewis Carroll, ofrece una demostración memorable de ello en el cuento que aquí presentamos. Mundo bidimensional habitado por segmentos, triángulos, cuadrados, polígonos varios o círculos sublimes, Planilandia (o País del Plano) nos es presentado con pericia etnológica y nítido *humour* por uno de sus habitantes, un excelente Cuadrado. En ese mundo, las jerarquías son inmediatamente evidentes: se pasa de los vulgares y angulosos Triángulos (los obreros) a los más respetables Cuadrados y Pentágonos (los profesionales) y a los nobles Polígonos, que se aproximan indefinidamente a los Círculos (los sacerdotes), en los que la fea naturaleza angular queda del todo anulada. Las mujeres son Segmentos, y su naturaleza baja e infiel está implícita en su forma, que resulta sin embargo de un supremo y temible poder, como se demuestra en algunas páginas de hilarante misoginia. Se nos introduce así en la compleja legislación y en los irresueltos problemas de Planilandia; y conocemos la historia con frecuencia dramática del país. Asistimos a los emocionantes encuentros del Cuadrado narrador con el mundo unidimensional de la Linelandia (o País de la Línea) y con la conmovedora realidad del espacio tridimensional, descubierta a través del diálogo con una Esfera.

Se revela en este punto la sutileza especulativa del libro. El lector tridimensional ha partido desde una posición de superioridad omnisciente: lo que para los habitantes de Planilandia es oscuro e inextricable resulta para ellos una absoluta evidencia, así como nuestro mundo, oscuro e inextricable, podría parecerle un juguete imperfecto a una maligna divinidad que lo hubiese creado. Pero este mecanismo de mundos concéntricos, incompatibles e incommunicados, en verdad pone en duda nuestros propios puntos de referencia, y el libro se cerrará con la inquietante hipótesis de una Cuarta Dimensión. En un juego de espejos, esta última suposición nos da a entender que nuestro mundo tridimensional es probablemente observado por un mundo ulterior con la misma superioridad e indiferencia que nosotros

mostramos hacia los habitantes de Planilandia, y la perspectiva se abre así a una multiplicidad de mundos, cada uno ciego e insensible a su manera, encapsulados uno en el otro.

No falta quien haya querido ver en el cuento de Abbott una sorprendente anticipación de la teoría einsteniana, y de hecho el libro se ha convertido en una apetitosa lectura para matemáticos y científicos. Pero *Planilandia* es un universo fantástico, minúsculo y perfecto y, como tal, resulta ante todo un ejercicio inagotable de imaginación. Nos lo demuestra, con el calor y la penetración de quien descubre un parentesco inesperado, el ensayo de Giorgio Manganelli que publicamos como apéndice.

1966

«EL RELATO DEL PEREGRINO»,
DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

En el relato de su vida, San Ignacio pasa por alto los acontecimientos anteriores a 1521, año de su conversión. Como en otras grandes autobiografías religiosas, nos es presentada la imagen de una existencia dividida en un antes y un después incommensurables y discontinuos. Nacido en 1491, Ignacio fue hombre mundano durante la primera parte de su vida. Hombre de corte y caballero, sus máximas ambiciones radicaban en el ejercicio de las armas. No faltan en ese período de su juventud los episodios oscuros, como el proceso al que se le somete en 1515 por un delito grave, cuya naturaleza permanece oculta. En 1521 participa en la defensa de la fortaleza de Pamplona, asediada por los franceses. Herido en una pierna por un disparo de mortero y hecho prisionero, más tarde se le permitió volver a su tierra. Durante la larga convalecencia, que lo redujo a la inmovilidad y a la soledad, pidió novelas caballerescas, a las que era aficionado; pero sólo le dieron dos libros de devociones, una *Vita*

Christi y la *Leyenda áurea*. En el origen de su conversión se encuentran, de hecho, la lectura de estos dos libros o, más precisamente, la experimentación radical de su acción sobre el alma, primer y muy personal ejemplo de esa «discreción de los espíritus» que se volverá el fundamento de la prodigiosa ciencia psicológica de los *Ejercicios espirituales*. Una vez curado, Ignacio abandona su casa y rompe con la vida anterior, encaminándose hacia el sendero que cambiará al caballero mundano Íñigo de Loyola por el estratega sobrenatural Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. El recorrido entre estos dos puntos se cumple a través de una historia tortuosa y violenta que en la narración autobiográfica nos revela progresivamente la excepcional complejidad de la figura de San Ignacio. En él se juxtaponen, en un nudo inextricable, unas características que parecen incompatibles: el visionario y el estratega, el político y el extático. Es el «contemplativo de la acción», según la perfecta definición de su compañero Jerónimo Nadal. Pero San Ignacio, en su autobiografía, prefiere darse este nombre: el Peregrino. La imagen que quiere mostrar es la de un hombre volcado en seguir hasta las últimas consecuencias un camino ya trazado.

El relato del peregrino, dictado por San Ignacio en sus últimos años (1553-1555) al devoto Gonçalves da Cámara, es precisamente el recorrido de su vertiginoso itinerario: una prosa rápida y áspera, del todo privada de melindres literarios, que conserva el aliento de la narración oral. No se hace diferencia entre hechos e introspección: los casos y los incidentes, las visiones, las gracias y las desgracias se asumen con la misma naturaleza de *signos* envueltos en el intercambio continuo que tiene lugar entre el Peregrino y Dios: cada dato es un movimiento en un juego absoluto entre dos partes infinitamente desiguales.

La revelación de Manresa, los viajes a Palestina y a Italia, los estudios en París, las persecuciones y la formación de la Compañía de Jesús —todas las aventuras más notables de la vida de San Ignacio se nos aparecen en esta perspectiva como vistas por

una mirada que irreductiblemente se vuelve hacia el interior. Así, el tono y el estilo de la narración no se corresponden en absoluto con los cánones hagiográficos. No existe ningún momento de indulgencia, de comentario, de apología, sino sólo un registro de los hechos, un denso catálogo de particularidades que penetran profundamente en la memoria.

Tras permanecer inédito durante tres siglos y medio, *El relato del peregrino* fue publicado en su texto original a principios del siglo XX. Desde entonces se ha reconocido cada vez más la gran importancia de esta obra, no sólo en cuanto documento histórico y de devoción, sino como obra maestra de la literatura autobiográfica.

1966

«TEATRO COMPLETO»,
DE CHRISTOPHER MARLOWE

«Christopher Marlowe, padre de la tragedia inglesa y creador del metro poético isabelino llamado *blank verse*, nació en Canterbury en 1564. En 1587 se licenció en letras por Cambridge; para entonces ya había escrito la primera tragedia digna de tal nombre en lengua inglesa, y dado vida al más excelso y difícil de todos los metros poéticos no líricos, el único que sus compatriotas, a partir de entonces, consideraron adecuado para la tragedia en verso. Su primera obra, en dos partes, fue *Tamerlán el Grande*; le siguieron *Doctor Fausto*, *El judío de Malta*, *Eduardo II* y *La matanza de París*. La tragedia de *Dido* fue probablemente completada, tras su muerte, por Thomas Nash. “Famoso ornamento de los trágicos” lo llamaba aún en vida su contemporáneo Greene. Fue, de hecho, uno de los más grandes poetas ingleses. Acerca de su muerte sólo se sabe que recibió una herida letal en una reyerta de taberna, a la edad de

veintinueve años... Marlowe es el mayor descubridor, el pionero más audaz y más inspirado de toda la literatura poética inglesa.»

De esta forma otro poeta, Charles Algernon Swinburne, presentaba a Marlowe a finales del siglo XIX, en pleno redescubrimiento de los isabelinos. Desde entonces, la obra de Marlowe no ha cesado de ser reivindicada. No faltan motivos: muchos componentes, en ese repertorio de la incandescencia y del exceso, corresponden a otros tantos puntos descubiertos y afines a nuestro tiempo. Ante todo su concepción del teatro: el teatro de Marlowe pasa por alto y excluye la reducción de los hechos a una convención psicológica que será, en diversas formas, la línea dominante en el teatro europeo de las épocas posteriores a él, hasta derivar en el naturalismo. A la inversa, en Marlowe la psicología queda totalmente absorbida por los acontecimientos, y la acción, a su vez, está contenida en el poder exorbitante de la palabra. Más que individualidades psicológicas, o caracteres inocuos, sus protagonistas son manifestaciones de poderes naturales —y de ahí su aspecto sobrehumano e hiperbólico. La intriga de sus tragedias parece seguir los choques, las separaciones, los encuentros y la aniquilación de los elementos de la naturaleza.

En este gran poeta, sabio y especulativo, actuaba una poderosa carga arcaica; el fasto de su verso se presenta como un sacrificio desenfrenado, una autocombustión de la palabra, un despilfarro propiciatorio. Su énfasis es prehistórico y ceremonioso. Sólo la rueda del destino marca el tiempo de su teatro y sus invenciones tienden a asimilarse a la vida biológica, a un simple aparecer, culminar y desaparecer. El paradigma de este proceso será la maravillosa aventura de Tamerlán, o la mezcla de las suertes en *Eduardo II*, así como la prueba de su carácter infalible es *La trágica historia del doctor Fausto*. Esta idea del teatro y de la literatura, en torno a la cual gravita la obra de Marlowe, sería considerada anticuada e impracticable por sus sucesores, hasta

quedar sepultada en las profundidades del olvido. Pero hoy, cuando lentamente volvemos a darnos cuenta de la enorme riqueza de tantas vías abandonadas y excluidas, la obra de Marlowe nos atrae como el camino hacia una literatura virtual que tiene toda la arbitraria complicación del artificio y, al mismo tiempo, la necesidad de un proceso natural.

1966

«NUEVE PUERTAS»,
DE JIŘÍ LANGER

En el verano de 1913 un joven estudiante de Praga abandona a su familia para marchar a un pueblo perdido de la Galitzia oriental. Buscará allí el «otro mundo», el mundo cerrado y pleno de exaltación de los *jasidim*, de aquella comunidad religiosa judía surgida más de cien años antes, propio de la edad de las luces, y que mantiene viva, en el corazón de la Europa del siglo XX, la última llama de la tradición mística medieval. En la grandiosa desolación de sus aldeas esparcidas por las enormes llanuras de Polonia y Ucrania, los *jasidim* vivían en un estado de fervor extraordinario y alegre, que los aislaba del resto del mundo. Sus comunidades se recogían en torno a los *zadikim*, taurmurgos y maestros espirituales que se transmitían la doctrina de generación en generación, y que eran al mismo tiempo jueces y consejeros para todas las cuestiones públicas y privadas.

Atraído al principio por este mundo, impactado después por su aparente crudeza, por fin completamente fascinado, el joven estudiante praguense se vuelve seguidor del más grande *zadik* del templo, el Rabí de Belz, y bajo su guía es introducido en los secretos de un misticismo profundamente arraigado en la tradición cabalística. Tras una larga experiencia de la vida y de la literatura jasídica, aquel joven, Jiří Langer, publica en 1937

Nueve puertas, recopilación de historias, leyendas y recuerdos personales, que es quizá el último testimonio directo de un mundo que, pocos años más tarde, sería arrasado por la guerra y el terror nazi.

Las páginas de las *Nueve puertas* están sembradas de figuras tiernas e impetuosas, de cuentos fantasiosos y paradójicos narrados en tono sencillo. Pero tras el cándido arte de esta «novelita» judía se traslucen las especulaciones deslumbrantes de los *zadikim*. Personajes fabulosos y extraños que celebran la gloria de sus harapos, estos sabios gustaban de presentarse como hombres rústicos, desconcertar a sus jóvenes discípulos con aforismos, apólogos y gestos sorprendentes. Su vida está absorta en el contacto continuo con las jerarquías divinas: el cielo jasídico —o, mejor dicho, los cielos, de los que las «nueve puertas» son otras tantas vías de acceso— no es, de hecho, un más allá infinitamente lejano sino, por el contrario, un lugar familiar, a través de cuyas acciones y palabras se abre el camino hacia lo divino. La plegaria pasa de cielo en cielo antes de volver a los hombres transformada por la ininterrumpida circulación que existe entre lo alto y lo bajo, y en virtud de la plegaria se cierra el circuito entre la intuición estática y el hecho más minúsculo. Todo está en relación con todo. No existe aspecto de la realidad que sea despreciable para los *jasidim*: según la tradición, cada lugar está cubierto por una orla de la Torá, en cada rincón se esconde una chispa de lo divino.

A diferencia de Buber, máximo divulgador del jasidismo, Langer no quiere imponer una interpretación propia. Su deseo es convertirse en un fiel transmisor entre la riqueza de ese mundo, de aquellas últimas comunidades místicas que conoció Europa, y nosotros. En efecto, *Nueve puertas* es, en palabras de Gershom Scholem, «una de las más preciosas representaciones del interior de la vida y del pensamiento jasídico».

Hermano del conocido dramaturgo František, Jiří Langer fue amigo de Kafka, que apuntó en sus *Diarios* algunas de las

leyendas jasídicas que Jiří le había contado. Murió en 1943 en Palestina, adonde se había fugado tras la ocupación de Checoslovaquia por parte de los alemanes.

1967

«LA NUBE PÚRPURA»,
DE MATTHEW P. SHIEL

Imagínese un *Robinson Crusoe* que tuviera por escenario, en lugar de una isla desierta, el mundo entero; donde el protagonista, en vez de experimentar con todos los recursos del raciocinio, pasase por todos los delirios de una soledad alucinante, poblada de cadáveres y de despojos; imagínese que la trama de la novela se desarrolle después del fin del mundo, provocado por una catástrofe de demoníaca sutileza, que extingue la humanidad conservándola inmóvil como un interminable museo de cera, embalsamada en un delicado perfume de melocotón; y que la narración de este fin del mundo y del inicio de una nueva vida se cargue de un aliento épico, guiado por una continua lucidez visionaria; que el lenguaje asuma sucesivamente cadencias, a la vez ingenuas y preciosas, de estilo *Art Nouveau*, el tono seco de la novela de aventuras o el ímpetu de una predicación apocalíptica; imagínese, en fin, una proliferación de invenciones sorprendentes, ágilmente amalgamadas a la grandiosa visión central, y tendrá una novela que, escrita en el umbral del siglo XX, prefigura con perfecta exactitud la pesadilla crónica de vivir en el último siglo, para liberarlo en una historia emblemática que aúna ruina y renacimiento, destrucción y principio. Publicado en 1901, redescubierto por primera vez, en Estados Unidos, en 1928 —cuando se llegaron a publicar cuatro novelas de Shiel en el mismo día— y después en 1948, *La nube púrpura* es sin duda la obra maestra de M. P. Shiel, cuyo trabajo ha sido elogiado por

escritores como Arnold Bennett, Hugh Walpole, H. G. Wells o Dashiell Hammett.

La vida de Matthew P. Shiel (1865-1947) parece sacada de la trama de su novela. Hijo de un predicador de origen irlandés, nació en las Indias Occidentales, en «una región de huracanes, terremotos, arroyos hirvientes, minas de azufre e inundaciones». A sus quince años el padre lo hizo coronar, por mano del obispo metodista de Antigua, rey de Santa María la Redonda, una pequeña isla casi inhabitable del mar Caribe, poblada de ratones, aves marinas, iguanas y cabras de barba larga hasta el suelo. A causa, sobre todo, de la oposición del Gobierno de Su Majestad Británica, el ejercicio de su poder real se limitó a la concesión de títulos nobiliarios a diversos escritores, entre ellos a Carl Van Vechten, Henry Miller, Dylan Thomas y Lawrence Durrell. Escribió numerosas novelas, sostuvo teorías temerarias, tentó con maniática insistencia las posibilidades extremas de la imaginación y del lenguaje. Tenía además el don de una singular videncia: en un cuento de 1895, por ejemplo, se refiere a una feroz secta policíaca, dedicada al exterminio de los débiles, secta denominada de los S. S. De este carácter visionario da prueba también en *La nube púrpura*, primera e inconfundible de las muchas imágenes del fin del mundo que, en la realidad o en la fantasía, se han acumulado en las últimas décadas.

1967

«ARTE Y ANARQUÍA»,
DE EDGAR WIND

En la *República* de Platón el arte y los artistas se consideran un peligro, una amenaza para el orden, y son sometidos a censura. Por el contrario, en los tiempos en que vivimos, la difusión del arte crece día a día y la censura se juzga como un signo de

retroceso o de barbarie. No se oye hablar de los peligros del arte, aunque es verdad que frente a él ya no se siente tampoco ese «temor sagrado» del que hablaba Platón. La relación entre estas concepciones opuestas es muy ambigua: Edgar Wind —ilustre estudioso del arte y sutil descifrador de la historia del pensamiento occidental— lo ha escogido como tema de una serie de conferencias, enriquecidas por un valioso aparato de notas, que aquí presentamos. Desde el principio del libro el autor nos da a entender, con ironía y discreción, que quizá Platón sabía mejor que nosotros qué es el arte, y justamente lo temía porque el poder de la imaginación es lo más cercano, en el hombre, a un fuego transformador y destructivo. La extrema ligereza y serenidad con que hoy en día se mira a las obras de arte sería una confirmación de aquella «muerte del arte» anunciada por Hegel. Por una ironía del destino, que Wind nos hace recorrer en sus etapas más importantes, el arte occidental se volvió autónomo y soberano justo en el momento en que le fue sustraído su verdadero poder. El arte autónomo, cubierto de honores inútiles, se ha venido a encontrar así en una zona ornamental, marginal, de la realidad, no siéndole ya permitido ocupar el centro temible y candente.

Esta situación paradójica, doble, en la que cada solución se rebela como una trampa, es indagada por Wind con precisión filológica y lucidez en la argumentación, haciendo hincapié en algunos pasajes decisivos en la reflexión sobre el arte, desde los griegos a los románticos y a las teorías de vanguardia. Asimismo, se abordan muchos problemas de la práctica artística: la técnica de la restauración, el declive del arte didáctico, los diversos métodos de atribución, la relación entre arte y ciencia; todos estos temas aparecen hábilmente insertados en el tejido especulativo del libro, que mantiene con elegancia un tono conversacional, que nunca sucumbe ante la gravedad de los problemas.

Al final de esta laboriosa búsqueda a contracorriente, la relación entre arte y anarquía aparece en términos nuevos y más

bien amargos: el arte, expulsado en su momento de la *República* de Platón por perturbar el orden, es hoy elevado a la anarquía; pero, quizá, aceptaría de nuevo todas las constricciones con tal de reencontrar la fuerza libre que está en su origen.

1968

«HELIOGÁBALO»,
DE ANTONIN ARTAUD

El muy rico repertorio de anécdotas truculentas y llenas de fastuoso vicio de la decadencia romana no cesa de excitar, desde hace muchos años, la imaginación y el pensamiento en sus más variadas formas. En ese repertorio, que va de la *delectatio* erótica a la severa reflexión sobre el crepúsculo de la suerte humana, la vida de Heliogábalo es un caso extremo: emperador-dios a los catorce años, asesinado y arrojado a las cloacas a los dieciocho, sacerdote y depravado, administrador consciente de la disgregación y de la anarquía en el seno del orden político más grandioso que el mundo clásico haya creado, todo lo que sabemos de su vida se presenta ya de por sí bajo el signo de la exasperación de todos los contrastes, como una biografía hecha exclusivamente de excesos.

Estos elementos y otros más —la teatralidad, la brutal conmixti3n religiosa oriental-romana— se convirtieron, para Artaud, en un formidable reactivo en un momento crítico de su vida, los años 1933-1934, plenos ya de ese radical sufrimiento por el mundo contemporáneo que a partir de entonces no haría más que agudizarse en él. Eso lo impulsó a tentar una paradójica «novela histórica» centrada en la figura de Heliogábalo. Pero contar su historia no quiere decir, para Artaud, mover a los personajes ficticios sobre la base de documento alguno. A pesar de la precisa y prestigiosa individualizaci3n de las figuras —por

ejemplo, los memorables retratos de las diversas mujeres que se mueven en torno al jovencísimo emperador—, *Heliogábalo* no es una historia de personajes. Lo que Artaud quiere ante todo es mostrar un *boceto metafísico*, un episodio de la «guerra de las efigies», el relampagueo del choque de los príncipes en el eros y en la sangre de un acontecimiento fijado en el tiempo.

Esa misma guerra enardecía la vida privada de Artaud, era *su* guerra, esa de la que nos hablan todos sus escritos. El fomento de la anarquía, durante el reino de Heliogábalo, se vuelve así, para Artaud, un proceso de reaproximación a las fuerzas «principales», de otro modo ocultas tras la pantalla del orden. En este sentido, los treinta y cinco años transcurridos desde la publicación de *Heliogábalo* deberían habernos hecho más sensibles a esta novela «histórica» que se revuelve contra la historia.

1969

«EL PENSAMIENTO CHINO»,

DE MARCEL GRANET

Obra capital e innovadora, tanto por la materia como por el método, *El pensamiento chino* es el libro de la plena madurez de Marcel Granet, en el que confluyen y se amplifican los resultados de sus geniales investigaciones. El lector no encontrará en estas páginas tan sólo una historia del pensamiento chino, ordenada por fechas y autores; el objetivo de Granet es mucho más complejo y ambicioso. Con este libro —se puede decir que por primera vez— un sinólogo ha conseguido reconstruir una por una, y con extraordinario éxito, las categorías en las que el pensamiento chino se ha manifestado. Supera así, de manera audaz, el límite más grave que encontramos en las más respetables historias de la filosofía china, por ejemplo en la de Forke: el de ser una suerte de *traducción* del pensamiento chino al lenguaje filo-

sófico que nos es familiar en nuestra tradición. Además, aplicando con consecuente radicalismo la teoría sociológica de la escuela de Durkheim, y sobre todo las formulaciones de Marcel Mauss, Granet parece considerar que sólo es posible dar cuenta del pensamiento chino siguiéndolo hasta en sus más pequeños y oscuros aspectos de la vida social y los ceremoniales, en los presupuestos cosmológicos y mitológicos, y en fin en los numerosos disfraces en que la incierta historia de China ha hecho comparecer durante siglos la misma serie de principios fundamentales. Una red especulativa inmensa se teje en este libro, en el que la vida de los grandes pensadores, con frecuencia tan elusiva y ajena a toda certeza, se entreteje con las particularidades de un rito, con una antigua metáfora, con la figuración de una danza arcaica; donde la música ocupa tanto espacio como la moral, y a veces vemos que una ilustra a la otra; donde se le dedica a la teoría de los números un memorable análisis que forma por sí solo casi un libro aparte, análisis que revela por primera vez la fisonomía de la muy sutil numerología china, ciencia cualitativa más que cuantitativa, antitética de nuestra matemática; en la que, en fin, Lao Tse y Confucio, los dos pensadores más famosos de China, son presentados no tanto como jefes de escuelas de doctrinas filosóficas opuestas, sino como dos constantes en la fenomenología del pensamiento chino, de modo que sus obras se nos aparecen, más que como la genial construcción de un individuo, como una suerte de receptáculo en el que el fondo mismo del pensamiento chino arcaico es recogido y formulado en dos formas complementarias. Este libro pretende asimismo demostrar que en la civilización china, más que en cualquier otra, los diversos planos —filosófico, religioso y social— fueron, en el origen, prácticamente lo mismo. Granet ha conseguido darnos una *imagen total* de la China arcaica.

Aparecida en 1934 y acogida con indiferencia por parte de las revistas especializadas, esta obra fue juzgada, varios años más tarde, por otro gran sinólogo, J. J. L. Duyvendak, como sigue:

«Se puede sin duda reprochar a este libro ciertas extravagancias, pero pertenece en cualquier caso a lo más espléndido que haya sido escrito acerca del pensamiento chino.» En años más recientes, Joseph Needham, la máxima autoridad entre los sinólogos vivos, ha definido el libro de Granet como «a su manera, una obra genial». Hoy *El pensamiento chino* es universalmente considerado como una obra clásica; pero se trata de un clásico en cierto modo por descubrir, cargado de sugerencias, insinuaciones e hipótesis sorprendentes.

1971

«MEMORIA DE LA TORRE AZUL»,
DE LEONORA CHRISTINA ULFELDT

Encarcelada durante veintidós años, de 1663 a 1685, en la Torre Azul del Castillo Real de Copenhague —bajo la acusación de haber conjurado contra el rey junto con su marido, el noble Corfitz—, Leonora Christina, hijamorganática del rey Cristián IV de Dinamarca, anotó clandestinamente sus experiencias durante su cautiverio, con el fin de instruir a sus hijos. El resultado es una de las obras más enigmáticas y escabrosas de toda la memorialística; resulta muy moderna por la sequedad del tono, por la agilidad para dar cuenta de los detalles, por la invencible ambigüedad psicológica que la recorre. Descubierta y publicada sólo en 1869, admirada por Rilke, Jacobsen y Andersen, hoy es considerada uno de los grandes clásicos de la literatura danesa, y se presenta por primera vez en italiano.

No ya recordando en el sosiego los acontecimientos del pasado, tras la pantalla del tiempo, sino constreñida todavía a los espectros vivientes de ese pasado, en el centro de una maraña de odios que la obligaban a sufrir las macabras vejaciones de la Torre Azul —en la que esta mujer de sangre real conversaba con car-

celeros y delincuentes ínfimos, en la que continuamente afilaba las armas para defenderse de una turbia sociedad de visitantes, inquisidores, doncellas y espías, en la que su cama descansaba sobre un suelo de excrementos incrustados—, así nos habla Leonora Christina, desde un oscuro escenario que venía a reemplazar, para ella, por largos años, las cortes y los castillos de Europa. «Job hecho mujer» la han definido muchos críticos, por el cúmulo de desventuras que ella soporta, así como por los continuos reclamos devotos y su conciencia de tener que someterse a una «prueba». Pero Leonora Christina debe ser vista además como un espíritu lúcido, eminentemente pragmático, personaje en el que acaso puede, más que la fe, el orgullo obstinado y decidido a no revelar nada del propio secreto. Lo que más impresiona al lector de hoy y hace tan extraordinarias las memorias de Leonora es su mirada impasible, que registra los acontecimientos de la sórdida prisión con diligencia de archivista, como hacen los grandes narradores —y la calidad casi feroz de su atención, la voluntad que no puede ni siquiera imaginar rendirse y que sigue observando inexorable los cambios de las circunstancias, aun cuando de ellas no pueda esperarse ninguna salvación.

Un mundo denso y crudo puebla estas memorias y la celda de la Torre Azul absorbe tensiones, venganzas e intrigas como una ciudad entera. Cuanto más precisa se muestra Leonora en la descripción, tanto más se esconde ella misma. Al final su misterio queda inviolado: sus declaraciones de inocencia no bastan para convencernos de lo infundado de las acusaciones y nos damos creciente cuenta de que sus memorias se rigen por la completa ocultación del yo, que se vuelve por eso mismo tanto más fuerte y huidizo. Pero, en el ínterin, en esta palestra de reticencias y de secretos blindados, tantas historias, tantos detalles han desfilado frente a nuestros ojos que hacen de la existencia inexorable de la Torre Azul uno de los lugares memorables de la literatura.

1971

«EL CAMINO DE UN PEREGRINO»,
DE ANÓNIMO RUSO

El Anónimo ruso que cuenta sus aventuras en este libro es un *strannik* —un campesino que, físicamente inepto para la vida del campo y presa de un fuerte impulso religioso, abandona su pueblo para adoptar una perpetua vida errante. En el centro de la misma estará su descubrimiento de la oración hesicasta. Solo por los caminos de Rusia, con el libro que determina toda su existencia por única compañía, con un mendrugo y su precioso salvoconducto, el Anónimo ruso encuentra, andando a tientas, obstinado en su deseo, un camino místico que tiene una tradición enorme y antigua, verdadero secreto de la Iglesia de Oriente. Se trata justamente de la oración hesicasta, es decir, de una práctica de la «oración interior ininterrumpida» ilustrada en el libro que el peregrino lleva consigo, la *Filocalia*, vasta compilación de textos místicos que va de los primeros Padres del Desierto a algunos grandes teólogos bizantinos. Tal oración, fundada en una sutil teoría de la respiración y de la «custodia del corazón», es la única práctica occidental que se puede confrontar con el *yoga* hindú —un Oriente ocultado, que el mundo eslavo ha nutrido en sí durante siglos. Sin el auxilio de la cultura y sin el control constante de un maestro, el Anónimo experimenta en sí mismo, pasando por todos los estadios, desde la desolación hasta el arrebató, el poder perturbador de la sencilla «oración de Jesús». Toda su vida se ve progresivamente transformada por ella, y el testimonio que nos ha dejado en *El camino de un peregrino* se nos aparece como uno de los más ricos «viajes místicos» que conocemos. A la extraordinaria inmediatez y precisión en la descripción de las propias experiencias en el reino de la oración hesicasta, el Anónimo une una connatural frescura en la narración: como un Gógol inconsciente de su mérito, nos revela los rasgos de la perdida vida popular y provincial de Rusia en torno a mediados del siglo XIX,

de la que él mismo es uno de los personajes, un ingenuo que sabe abrir una por una las puertas de un saber prodigiosamente intacto.

1972

«EL LIBRO DE JOB»

Todos saben que Job, «hombre cabal y recto», fue golpeado por la desventura y herido por el Mal; rodeado por tres amigos, se volvió al Señor para exigirle las razones de su sufrimiento. «Job dice que los buenos no viven y que Dios los hace morir injustamente. Los amigos de Job dicen que los malvados no viven y que Dios los hace justamente morir.» El escandaloso proceso que Job, el *justo*, osa iniciar al Señor es un inmenso escollo con el que fatalmente nos topamos y que cada lectura obliga a remover, con esfuerzo y maravilla. Guido Ceronetti, con su versión y comentario, ha buscado, en la oscuridad y en el enigma, ofrecerlo en toda su fuerza oscura y enigmática, para que este texto, que ninguna razón podrá jamás aceptar, aparezca *nuevamente* inaceptable, enriquecido por la pérdida de esas tantas amortiguaciones exegéticas con que lo han envuelto los siglos de devoción e iniquidad. Texto fundamental sobre el Mal, *El Libro de Job* nos enseña que el mal no es esa burocrática «privación del bien» a la que algunos grandes teólogos han querido reducirlo, sino que radica en la imparable rueda del mundo; que la mayor ofensa la causan los observantes, en cuanto tienen la ridícula pretensión de sanear la existencia, y con eso traen la muerte; que «la salvación del bien es edificante, la del mal es esencial».

Pero son innumerables las máscaras del texto sagrado, y la inflexible manifestación de la necesidad del Mal se conjuga —es uno de los secretos del *Libro de Job*— con la afirmación absoluta

de la *posesión* del Dios presente. Así, el acusado Dios, al que Job puede volverse con su *tú* brutal (de una brutalidad que acaso sólo la religión judía ha tolerado) gracias exclusivamente a la grandiosa ficción de ser el Odiado-Amado, especial objeto, por absurdo que parezca, de la potencia divina y por eso espejo de su divina duplicidad —el acusado Dios, cuando al final del Libro, después de los discursos de Job y de sus amigos asustados de la audacia del sufriente, tomará la palabra, no responderá con explicaciones tranquilizadoras sino que conjugará de nuevo violencia con violencia, como amor con amor, evocando la imagen de sus monstruos, Behemot y Leviatán, y quitará la palabra a Job para hacerle sentir la presencia del perpetuo testigo de este perpetuo proceso, *Chokmah*, la Sabiduría.

1972

«DICHOS EN EL VACÍO»,
DE ADOLF LOOS

¿Cómo vestirse? ¿Cómo decorar la casa? ¿Qué comer? ¿Cómo comportarse en sociedad? A estas preguntas elementales y angustiantes da respuestas hoy más que nunca *justas* y sorprendentes uno de los grandes arquitectos de nuestro tiempo, el vienés Adolf Loos (1870-1933), del que presentamos en este volumen, por primera vez en Italia, los escritos más significativos. Ya en los primeros ensayos, escritos como comentario a la Exposición de Viena por el Jubileo de 1898, vemos que sastres de hombre y de mujer, ebanistas, fabricantes de coches, maletas o muebles, decoradores y patrocinadores del arte aplicado son sometidos por Loos a una crítica sin contemplaciones, y se vuelven pretexto para un ataque a un modo de vida que él considera ya corrompido. Pero su clarividencia iba aún más allá: la devastación, hoy evidente, producida por tantos tristes encuentros entre arte

e industria, la vulgaridad esnobista de los decoradores, el culto maldito de lo pintoresco, la bajeza de todos los intentos de «arte nacional», la relación turística con el pasado, predominante en la psique de los «nuevos ricos» de la cultura —todo esto Loos supo verlo desde entonces, simplemente observando los objetos que lo circundaban. Como su amigo Karl Kraus, tenía el don de observar en cada detalle de la vida cotidiana la miseria y el esplendor de toda la civilización. No sólo eso: con generoso espíritu práctico y una conmovedora fe en la capacidad de superación de la sociedad —unida a una perfecta lucidez en la visión de las zonas vergonzantes—, Loos también ofrecía soluciones, quería *ayudar a vivir* —y llegó a conseguirlo, gracias sobre todo a sus espléndidas dotes de escritor, a la inmediatez, la sobriedad, la *verba* y a la invencible carga de simpatía de su prosa.

A propósito de su famoso ensayo *Ornamento y delito*, Le Corbusier escribe: «Loos ha pasado la escoba bajo nuestros pies y ha hecho una limpieza homérica, exacta, tan filosófica como lírica.» El resultado de esa «limpieza homérica» fue una nueva concepción del espacio de la habitación que Loos imponía, en sus edificios, con la autoridad de los grandes maestros. Sus soluciones eran con frecuencia revolucionarias, y sin embargo ligadas como pocas a las tradiciones arquitectónicas y artesanales; Loos es un caso de clamorosa independencia de espíritu en nuestro siglo. Muchos arquitectos, y no precisamente de los menores, han obtenido grandes enseñanzas de sus obras; pero *todos* los arquitectos pueden reconocer en él al único que ha realizado una crítica radical (y con frecuencia hilarante) de la figura social del arquitecto contemporáneo, el único que —gran arquitecto— haya sabido escribir con toda serenidad: «Es sabido que no cuento a los arquitectos entre los seres humanos.»

1972

«VIDAS IMAGINARIAS»,
DE MARCEL SCHWOB

«Es hachís... da fuego a la imaginación», esto dijo Albert Samain al leer las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. El fuego de este libro quema todavía: hoy los muchos lectores que descubren en Borges los encantos más sutiles y vertiginosos de lo fantástico y de una matemática oculta de la narración reconocerán en Schwob a un maestro y un modelo de esta literatura.

Erudito explorador de la Biblioteca de Babel, autor muy precoz de investigaciones fundamentales sobre el origen del *argot*, apasionado cultor de Villon, a quien llevó a su verdadero lugar —entre los malhechores de la banda de los Coquillards—, Marcel Schwob (1867-1905) inventó un nuevo género de narrativa de aventura, que no busca un contacto directo con la realidad, sino que pasa por las vías transversales de la filología y de la mistificación, penetra en la «antigüedad heliogabalesca» —tal como dijo E. de Goncourt— como en una reserva de sueños, para devolver a la vida bruta esa carga alucinatoria que tenía en el origen. A él, joven que fue siempre anciano, rindieron homenaje Jarry y Valéry, quienes le dedicaron sus primeras obras, y Oscar Wilde, que le ofreció *La esfinge*. En el París de los martes de Mallarmé y de los gloriosos inicios del *Mercure de France*, años en que se trazó hasta el último detalle el mapa de la modernidad literaria, en el que todavía vivimos, la sombra elusiva y nocturna de Marcel Schwob se nos aparece en cada encrucijada esencial. Las *Vidas imaginarias*, publicadas en 1896, señalan la culminación de su parábola: son veintitrés «recorridos vitales», de enorme velocidad, en los que encontramos personajes muy ilustres, como Empédocles, Paolo Uccello o Petronio, y los ignotos destinos de Catherine, enajenada en el París del siglo XV; o del mayor Stede Bonnet, «pirata por capricho»; o de los impecables asesinos Burke y Hare —y todos rodeados de esa multitud anónima de mendigos, criminales, prostitutas, mercaderes y

herejes que pueblan la historia. A todos iguala la prosa ilusoriamente sencilla de Schwob. Para él, según el ejemplo de Aubrey y de Boswell, la biografía es ciencia de lo ínfimo y del detalle; su ojo recoge tan sólo aquellos gestos, aquellos momentos que distinguen irrevocablemente un destino de cualquier otro. Sin embargo, como Schwob mismo dijo de su admirado Stevenson, se trata de un «realismo perfectamente irreal, y por eso mismo omnipotente».

Como en Borges, resulta vano el intento de discriminar lo verdadero de lo imaginado en estas superficies resplandecientes, porque todo en ellas es visionario y está secretamente unido por una única cadena. Así lo demuestran las palabras de Schwob según las cuales «la semejanza» es «el lenguaje intelectual de la diferencia» y «la diferencia... el lenguaje sensible de la semejanza».

1972

«MEDITACIONES SOBRE EL ESCORPIÓN»,
DE SERGIO SOLMI

Desde hace años, Sergio Solmi es apreciado por sus raros poemas, que no se olvidan, y por sus iluminadores ensayos literarios. Pero existe otra dimensión de su obra, la menos conocida y quizá las más relevante, que permite fundir en una las múltiples imágenes del escritor: las prosas, una parte de las cuales Solmi recoge en este libro, como para componer una compleja *línea de vida*, que va desde los años veinte a nuestros días. Recorriendo este esbozo siempre cambiante, estos calculados destellos de imágenes e ideas, parecerá clara la sorprendente singularidad de este escritor. Ya en las primeras prosas, que aparecen en el clima de la «prosa de arte», al que se adaptan perfectamente, reconocemos hoy los elementos que no sólo eran extra-

ños a la prosa de arte sino que desgraciadamente siguen siendo hoy *extraños*, huéspedes de muy pocos escritores, en la literatura italiana: por una parte el tono de un pensamiento educado en Valéry y Nietzsche, que se adentra en lo real partiendo siempre de cero; por otra, la gran veta de lo fantástico, a la que Solmi se abandona cada vez más a medida que pasan los años. Visitante asiduo de las «vorágines discretas que se abren a cada paso en nuestro incierto camino», viajero clandestino de lo imaginario en todos los intersticios de lo cotidiano, Solmi se ha convertido en una suerte de tráfuga de una literatura demasiado doméstica —y su abandono ha sido coherente y firme, aunque no se haya anunciado con toques de trompeta. Al contrario, él se ha liberado paciente, ocultamente de un planteamiento neoclásico, fatalmente rígido y defensivo, contaminándolo con lo informe y con lo multiforme —sin dejar de cultivar, empero, su prosa límpida y ajustada. Movimiento prefigurado con clarividencia en una de sus prosas primeras, «Culebras acuáticas», que oscilan entre la «estatua» —la perfecta «criatura ciega», de cuya pureza se nutre la muerte— y el limo primordial que lo circunda, lugar de las catástrofes naturales y de las «germinaciones oscuras y felices». Más adelante, en las *Meditaciones sobre el escorpión*, sin duda una de las más bellas prosas italianas de este siglo, madurada durante la guerra, Solmi ha compendiado en cierto modo su evolución fijando los rasgos de «nuestro tótem ancestral»: en las memorias infantiles, en la fisonómica astrológica, en la presencia inmediata de la destrucción, en las alusiones de la morfología, en todo esto ha abarcado elementos para duplicar la bestia mítica en una poderosa imagen de la ambivalencia: no de huir, sino de vivir continuamente, cultivando la precisión y rodeados de oscuridad. Si se avanza más allá de las divagaciones de aquellos años se constatará de qué modo los confines del mundo de Solmi se han ensanchado incesantemente: desde los atlas de la infancia, primer y predilecto lugar de lo fantástico, el ojo ha acabado por alejarse hacia la desconcertante perspectiva

de «infinitos mundos, infinitos sueños, infinitos destinos paralelos», con los que el libro se cierra —como si el niño, después de muchos años, hubiera llegado a constatar que vive ya en el lugar remoto indicado en los mapas del ominoso *hic sunt leones*.

1972

«INFERNO»,
DE AUGUST STRINDBERG

La vida de Strindberg fue, como es sabido, una sucesión de cataclismos: el más brutal, el más fecundo, el más irreductiblemente strindbergiano sucedió en 1895 cuando, en París, la «mano de lo invisible» lo precipitó en una experiencia abrasadora, desconcertante, introduciéndolo a terribles cielos e infiernos, dirigidas por esas «potencias desconocidas» que Strindberg conseguiría luego, a su vez, introducir en la literatura al escribir una novela-diario, *Inferno*, en caliente, como una estenografía visionaria, siguiendo además un plano complejo y cifrado: plano que difícilmente consigue seguir quien se limita a leer sólo la primera parte de la obra, la única que hasta ahora se solía publicar. La presente edición ofrece en cambio al lector italiano, por primera vez, *Inferno* en su versión íntegra, es decir como una trilogía compuesta de «Inferno-Inferno», «Leyendas» y «Jacob lucha».

¿Qué es el *Inferno* de Strindberg? Es, en primer lugar, lo que Swedenborg había descrito minuciosamente en tantas obras suyas, y que ahora Strindberg reconoce en cada detalle en torno a sí, por las calles del Quartier Latin, como una lúgubre puesta en escena en la que por fin se levanta el telón. Pero no es sólo eso; actor principal de una trama portentosa, de la que es siempre el incierto autor, Strindberg se nos aparece aquí, al mismo tiempo, como el alquimista delirante que en miserables habitacio-

nes de hotel transforma el plomo en oro; como el hombre del «escepticismo ilustrado» que ha superado toda ilusión; como un lúcido obseso para el que cada hecho está condenado a convertirse en una señal; como el primer escritor moderno que hace confluir fisiología, psicología y parapsicología; como el arúspice para quien toda coincidencia es una «correspondencia».

Estas contradicciones se manifiestan en una febril pulsación de la escritura, en una oscilación continua de la intensidad, que envuelve al lector con una violencia inédita en la literatura. Violencia que no es nunca unívoca: a cada paso saltamos del drama cósmico a la farsa atrozmente burlesca, tal es la abrumadora rapidez de Strindberg para cambiar de tono y de registro, para mezclar lo sobrenatural y lo cotidiano, para inocular dudas sobre la existencia de ambos, para extirpar el reconocimiento de sus poderes soberanos, para abandonarse al «demonio de la analogía» sin arribar nunca a un puerto seguro. Hoy, como cuando fue escrito, en el umbral de un siglo que quería ser *blasé*, la «novela oculta» de Strindberg actúa como un choque fulminante, abriendo al lector el camino para penetrar en sus misterios cósmicos, atroces, divinos y demoníacos, y descubrir las múltiples correspondencias entre sus tres partes, para cuyo hallazgo será de gran ayuda el ensayo de Luciano Codignola que acompaña esta edición.

1972

«LULÚ»,
DE FRANK WEDEKIND

La velada de la primera representación de *La caja de Pandora* en Viena, el 29 de mayo de 1905, como el estreno parisino del *Ubu rey* de Jarry, fue uno de los grandes acontecimientos inaugurales del teatro moderno. Esa noche, frente a un público

de invitados seleccionado con toda cautela por las autoridades policiales y los organizadores, tras una larga presentación de Karl Kraus, la escena se abría sobre una trama perturbadora, que por entonces era causa de escándalo y ahora pertenece a la mitología: la historia de la caída de Lulú, arquetipo violento de la feminidad. Esa noche Lulú era Tilly Newes, que con su interpretación conquistó a Wedekind, y a continuación se convirtió en su mujer y su intérprete favorita. El propio Karl Kraus representaba el papel de Kungu Poti, príncipe africano; el brillante ensayista vienés Egon Friedell hacía de comisario de policía; y, en fin, Wedekind representaba el papel que corona este descenso a los abismos, el de Jack el Destripador.

Escritor totalmente instintivo, pero de instinto preciso, Wedekind irrumpe con brusquedad en la historia del teatro, mostrando aquello que, por entonces, el teatro tenía casi el deber de ocultar, y que sin duda no se revelaba en algunos gigantes —aunque tímidos y *prudés*— campeones de la modernidad, como Ibsen. La carga sexual que se había acumulado en el fin de siglo, escondida a duras penas en el invernadero *liberty*, donde la sexualidad acaba por censurarse con el nacimiento de lo abstracto, explotó sin precaución alguna en Wedekind. Las pedantes constricciones del naturalismo son aquí aniquiladas por el exceso de crudeza del material; y la vida en bruto se revela ya no como un *tranche de vie* sino, al contrario, como algo inverosímil, que asume un tono de exasperación abstracta, afín al teatro de marionetas y al circo. La alusión a estas dos formas, que será, a partir de entonces, una presencia obsesiva en todo el arte del siglo XX, se presenta aquí en su origen.

Precedido de Strindberg, de Sacher-Masoch y de la *Sonata a Kreutzer*, madurada junto a los primeros grandes descubrimientos de Freud, a los ataques de Kraus contra la escandalosa tutela de la moralidad sexual, a la aparición y al suicidio de Weininger, Lulú es la soberana de aquellos breves años en los que la sexualidad fue en verdad un problema de primer orden, que to-

caba la raíz de todo: reencarnación de la *mater saeva Cupidinum*, prostituta sacra, intacto ser prehistórico, arrastra consigo hacia la destrucción a un cortejo variopinto de hombres; pero el verdadero objeto de la destrucción es ella misma. El destino que se consume en Lulú, ajusticiada por Jack el Destripador, es el que la sociedad reserva a todo *exceso* que en su fuerza íntegra ose ponerla en duda, exceso del que la mujer y la naturaleza son insignias principales. Nadie como Karl Kraus ha sabido interpretar los múltiples sentidos de esta aventura, por eso su espléndido ensayo aparece como introducción a la obra. Por otra parte, como último eco del texto, se recomienda al lector escuchar el saxo «delictivo» de la incompleta ópera *Lulú* de Alban Berg.

1972

«ENCUENTRO CON ROUSSEAU Y VOLTAIRE»,
DE JAMES BOSWELL

El joven Boswell, en el curso de su *grand tour* de 1763-1765, tiene un objetivo que es, para él, no menos importante que la visita a las diversas cortes europeas: conocer personalmente a dos astros intelectuales de su época, Voltaire y Rousseau, que vivían por entonces en un confinamiento más o menos voluntario en Suiza, a poca distancia el uno del otro. Dos seres opuestos, de aproximación igualmente difícil, con quienes Boswell, gracias a su extraordinaria capacidad de hacerse querer, consiguió establecer contacto de inmediato. Su reconstrucción de esos encuentros es un ejemplo de periodismo excelso: de este intercambio de preguntas y respuestas, que pasa rápidamente de las minucias cotidianas a los problemas más amplios, nos queda una impresión vivísima de la *manera* y del *tono* de ambos escritores: Rousseau, hipocondríaco, enfermo, vive en una pequeña casa, atendido por Thérèse Le Vasseur (que demuestra ensegui-

da cierto *faible* por el joven visitante inglés); habla de las mujeres y de los libros, de amistad y de religión, con cambios de humor que lo hacen pasar de la magnanimidad a la intolerancia hacia el interlocutor, el cual, por su parte, resiste indefenso todas las insolencias. Voltaire, mundano y mordaz, en su castillo de Ferney, habla de política y de literatura inglesa sin perder ocasión de lanzar sus dardos, indolente y burlesco frente a las invitaciones a ocuparse del alma que su cándido huésped se siente en el deber de ofrecerle. Con arte casi inconsciente, con un arresto de sorprendente modernidad, Boswell consigue esbozar un retrato memorable de las dos personalidades más modernas de entre sus contemporáneos.

1973

«HISTORIA DE LA FILOSOFÍA ISLÁMICA»,
DE HENRY CORBIN

Henry Corbin ha sido uno de los grandes maestros de los estudios islámicos, un verdadero maestro del pensamiento filosófico-religioso. Dedicó décadas a la enorme empresa de reintroducir en Occidente —o de presentar por primera vez— la portentosa riqueza del saber islámico. Y no sólo aquella parte con la que Europa, durante la Edad Media, tuvo lazos muy fuertes, que aún están en buena medida por explorar —baste pensar en la importancia de Avicena o de Averroes—, sino de tantas escuelas y ramificaciones que eran hasta hoy, entre nosotros, desconocidas casi por completo, o en todo caso malinterpretadas. Esta obra de mediación, que da a los lectores sorpresas comparables a las de los contemporáneos de las grandes traducciones de los clásicos del Extremo Oriente, es de una especie muy singular: de hecho, Corbin no nos habla sólo como un gran estudioso occidental, tras décadas de investigación sobre una materia inagotable, sino

en cierto modo *desde el interior* de una tradición que su pensamiento en cierto modo *recorre*: la gnosis chií.

De allí que esta *Historia de la filosofía islámica*, desde los orígenes hasta nuestros días, ponga en crisis la noción difundida de historia. Y no sólo eso: Corbin, con su feliz esbozo, revoluciona las jerarquías heredadas, tanto de los pensadores como de los problemas tratados. Parte del presupuesto de que resulta del todo inútil identificar cuáles son, en los pensadores islámicos, las respuestas a los problemas que se han cristalizado en *nuestra* filosofía. Al contrario, Corbin se esforzará en repetir ante todo las categorías peculiares, con frecuencia completamente distintas de las nuestras y casi intraducibles a ellas, entre las cuales se mueven las muy diversas corrientes del pensamiento islámico —y sería mejor decir tradiciones, dado que en el islam la filosofía coincide siempre con cierta posición religiosa, desde el sunismo al chiismo duodecimano, desde el ismailismo al sufismo. Descubriremos de este modo que en la base se encuentra la distinta *actitud exegetica* respecto del Corán: actitud que va del literalismo legalista sunita al vertiginoso esoterismo chií.

En este ámbito de enorme vastedad, que nunca había sido descrito hasta ahora con semejante claridad y apasionada implicación, se desarrolla durante siglos una aventura del espíritu que parece tanto más audaz en aquellas zonas que, en Occidente, son precisamente las menos fértiles: junto a una filosofía islámica entendida en sentido muy próximo al occidental, descubriremos así, guiados por Corbin, las líneas de una *filosofía profética*, de una *teosofía*, de una *imanología*, de una *angeleología*. De esta forma, muchos puntos oscuros en la zona del pensamiento occidental se nos abrirán, como un reflejo, repentinamente iluminados, reencontrando su contexto, fuera de la ficticia jaula europea, en un amplio marco geográfico, finalmente fiel a la realidad de los intercambios y de los contactos de las culturas y las ideas.

1973

El viaje a Oriente (1932), la más perfecta de las novelas breves de Hesse y casi la insignia de toda su obra, cuenta una experiencia única e inaudita que tiene lugar, y no por casualidad, en ese «período torrencial, desesperado y sin embargo muy fértil que siguió a la Primera Guerra Mundial». Unidos en una misteriosa Liga, cuyas reglas paradójicas y sapienciales repiten —reflejadas en el espejo del *Bund* romántico— las de los antiguos grupos iniciáticos, hombres de distinta condición se ponen en camino hacia una meta que no es un lugar sino *otra* dimensión de la realidad. Buscadores del *tao* y de la *kundalini*, silenciosos ayudantes, el pintor Paul Klee, el mismo Hermann Hesse, que es el protagonista, y muchos otros personajes participan en este viaje singular que no empieza con ellos sino que es un incesante movimiento que recorre el tiempo desde su origen, y en el que todos los nombres de la historia pueden comparecer como esporádicos compañeros. Pero éste es sólo el primero de los muchos y perturbadores secretos que encontrará el lector en los meandros de una fábula que muestra el nomadismo radical desde una realidad que nos es impuesta hacia otra, huidiza, burlesca y llena de engaños, que sin embargo se revela como medio pedagógico de un violento cambio de escena, utilizado para disolver las últimas y tenaces resistencias al viaje sin retorno hacia Oriente. No sorprende —dado este esquema y la felicidad con que se desarrolla— que este pequeño libro haya sido redescubierto y exaltado en estos últimos años por tantos lectores que se han sentido sofocados por el aire de sus lugares de nacimiento.

«LA TIERRA PURPÚREA»,
DE W. H. HUDSON

«*La tierra purpúrea* es de los pocos libros felices que hay en el mundo», escribió Jorge Luis Borges. De hecho, esta novela posee la felicidad en el único modo, casi imperceptible, en que se puede poseer a la más volátil de las diosas: una felicidad que se contagia al lector, que se encuentra con este libro como en uno de esos amores súbitos, urgentes y crueles que relampaguean en sus páginas.

En Montevideo, hacia 1870, en un período de ásperas contiendas civiles, el joven inglés Stephen Lamb abandona a su esposa-niña, Paquita, para buscar trabajo en el interior del país. Cuando parte con este propósito, y cierta vanidad británica, no sabe que su mente sigue un pretexto muy lábil, que sólo le servirá para abocarlo a la aventura y la encantada exploración de la inmensa Tierra Purpúrea, ilusoriamente monótona como el mar, punteada de estancias como islas, que esconden experiencias imprevisibles. Stephen Lamb, como todo personaje de la estirpe de Ulises, tiene esa astucia que le permite adivinar siempre los actos convenientes —o por lo menos aquellos que salvan la vida— en un mundo regido por reglas aún desconocidas para él. Por lo demás, es un joven «oprimido por las armas y por la coraza de la cultura», pero que no se atreve a confesarse a sí mismo el aburrimiento que esta última le inspira: cargado de vitalidad, está preparado para encontrar cualquier excusa con tal de postergar el regreso a los brazos de su «adorada esposa». Cada excusa es un encuentro, cada encuentro el descubrimiento de un cruce sorprendente de vidas, y cada descubrimiento trae enseguida sus propias consecuencias, que a veces se disuelven en el humo de una pistola o en el resplandor de un cuchillo. Cada lugar deja en la memoria del lector un puñado de imágenes animadas por esa portentosa energía en que radica el secreto de la obra de Hudson —un secreto verdadero e irresoluble, como ya observó Conrad: «No es po-

sible decir cómo hace este hombre para alcanzar sus efectos. Escribe como crece la hierba.» Muchas y variadas cosas encontramos en nuestro viaje junto a Stephen Lamb: gauchos taciturnos y temibles, ingleses excéntricos y miserables, que ahogan en ron sus nostalgias; un enigmático jefe revolucionario; animales; mujeres de la más diversa fascinación, entre ellas una espléndida *pasionaria* que nuestro personaje —también en esto de la estirpe de Ulises— no podrá sino tratar de manera mezquina; un viejo de diabólica prolijidad; un guerrero ciego y loco; asesinos y jueces —y todos los oscuros destinos, las batallas y los fantasmas de la Tierra Purpúrea. Al final, como quiere la regla del género literario «nómade y arriesgado» a la que el libro pertenece, el protagonista vuelve a su punto de partida. Pero entonces está ya del todo *acriollado*, benditamente corrompido por la semibárbara Tierra Purpúrea, a la que ya no augura, como al principio de sus aventuras, los beneficios civilizadores del dominio británico. Por el contrario, ahora ve que cualquier intervención europea en ese maravilloso y precario equilibrio no podría resultar sino destructivo, y sus reflexiones anticipan aquello que más tarde ha sucedido. Ha sido Ezequiel Martínez Estrada, precisamente, quien ha escrito que «en las últimas páginas de *La tierra purpúrea*... se contiene la máxima filosofía y la suprema justificación de América frente a la civilización occidental y a los valores de la cultura académica».

Con estos lúcidos pensamientos, que podrían impulsarnos muy lejos, Hudson nos abandona, aunque su gesto de despedida no pertenece a la reflexión sino, una vez más, a la vida. Puesto que, como él mismo dice, adaptando una frase famosa, «cada vez que intentaba ser un filósofo era interrumpido por la felicidad».

1973

«UNA VISIÓN»,
DE W. B. YEATS

«La tarde del 24 de octubre de 1917, cuatro días después de haberme casado, quedé estupefacto al ver a mi mujer experimentando con la escritura automática. Lo que salía en frases sueltas, en una caligrafía casi ilegible, era a tal punto excitante, por momentos tan profundo, que la convencí de que dedicara una o dos horas todos los días al ignoto escritor, y después de una media docena de estas horas me ofrecí a pasar el resto de mi vida para explicar y conjuntar esas frases dispersas. “No”, fue su respuesta, “nosotros hemos venido a darte metáforas para la poesía”.» Tal es el inicio de la «experiencia increíble» del gran poeta irlandés W. B. Yeats, que culminó años más tarde en la redacción de *Una visión*. Al período de la escritura automática siguió, algunos meses más tarde, la comunicación oral de los misteriosos «instructores», que hablaban ahora a través de la voz de la mujer dormida. Yeats transcribía lo que oía e interrogaba incesantemente. Con el tiempo se delineó un sistema complejo y minucioso, una revelación hermética, que iluminaba la cosmología y la historia mediante diagramas simbólicos y un esquema de «encarnaciones» correspondientes a las veintiocho fases de la luna, rueda en la que se inscribe toda experiencia humana, de la más ínfima a la suprema. Para cada una de ellas Yeats nos ofrece personajes ejemplares, elegidos de entre la inmensa reserva de la historia —entre otros, Whitman, Spinoza, Keats, Flaubert y la reina Victoria—, a cada uno de los cuales dedica un retrato de preciosa agudeza.

Pero la sorprendente génesis de este libro no se diferenciaría mucho de las múltiples experiencias espiritistas y ocultas que invadieron el mundo desde la segunda mitad del siglo XIX a no ser porque aquí está de por medio W. B. Yeats, no sólo un gran poeta, uno de los fundadores de la poesía moderna, sino además un teórico de los soberanos poderes del arte. De hecho, los mis-

teriosos «instructores» no le ofrecen a Yeats las usuales banalidades que hace que se muevan las mesas, sino «metáforas» para un maestro de la metáfora, una máquina mítica de la que él, llegado al umbral de la última y más rica fase de su obra poética, siente con fuerza la exigencia. *Una visión* nos muestra precisamente cómo la intervención de los desconocidos Otros provoca un proceso de poderosa condensación de las ideas y de la sensibilidad de Yeats, que aquí parecen fijarse de forma tan imprevisible como del todo coherente con su persona. Por otra parte, entre lo oculto y la literatura existen, para Yeats, desde el inicio, un vivo intercambio, que fue siempre ambiguo, y *Una visión* no intenta en absoluto resolver esa ambigüedad. Por el contrario, inyectando en el grandioso conjunto un elemento grotesco y de comicidad patafísica, equilibrando a cada paso reverencias e insolencias, Yeats nos da a entender que están equivocadas las dos primeras soluciones en las que los lectores pueden pensar: que el elemento oculto sea reconducible inmediatamente al artificio literario, o bien que la literatura se ofrezca aquí como vehículo de lo oculto. Mucho más inquietante es el fondo de esta obra, en la que se encuentra una de las paradojas del arte moderno, por la cual muchos de los más rigurosos formalismos se han desarrollado a partir del ocultismo más degradado (baste pensar en los casos de Kandinsky y de Schönberg). Yeats tenía de ello una clara conciencia y, en la introducción a este excéntrico libro, donde sin embargo describe el mecanismo que habita en el centro de su poesía, apuntó al secreto que en él se vela: «Las Musas se parecen a mujeres que de noche salen a escondidas y se entregan a marineros desconocidos, para después volver a hablar de porcelanas chinas.»

1973

«TEATRO POPULAR»,
DE ÖDÖN VON HORVÁTH

No se vive sólo de Brecht —y en estos últimos años, en los países de lengua alemana, los críticos, los lectores y el público han redescubierto con gran clamor a una de las grandes figuras del teatro del siglo XX, cuya crítica social no es menos corrosiva que la de Brecht, y que sin embargo se diferencia en todo de éste: en los procedimientos, en la educación, en el sentido de la forma. Ödön von Horváth (1901-1938) mezclaba en su sangre muchas de las naciones del Imperio, tanto que él se definía como un «típico negocio austro-húngaro» —y, de hecho, se lo puede considerar como el último representante del teatro vienes, que siempre había conseguido ser, al mismo tiempo, popular y lejano a las vanas tentaciones del verismo. Pero Horváth se encontró frente a la paradoja de escribir teatro popular en una época en que el pueblo se había convertido en una entidad fantasmagórica —y en un período siniestro de la historia, cuando el nazismo era ya una constelación completa en todos sus elementos y sólo esperaba el momento de alcanzar el poder. Horváth se dio cuenta enseguida de que vivía en un mundo poblado «por el noventa por ciento de pequeñoburgueses recién llegados, o no llegados todavía, a ser tales, pequeñoburgueses todos, en todo caso». Vio además que su primera característica era una suerte de fatal coacción a expresarse, sentir y vivir en el *kitsch*. Al reconocer esta situación, Horváth extrajo las consecuencias formales con perfecta lucidez. Sus grandes «comedias populares», que presentamos en este volumen, son, todas ellas, enormes veladas de muerte, en las que los numerosos personajes se alternan con musical ligereza sobre la escena para decir frases atroces y cumplir actos no menos infames, sobre un fondo de músicas llenas de *kitsch* u obligadas violentamente a volverse tales: la opereta, las canciones de cervecería, los vales, la barcarola de los *Cuentos de Hoffmann*. En cierto sentido todo este teatro es una cita

de la monstruosa, agitada e inagotable *vox populi*, y tal procedimiento formal, del que se hacen evidente la novedad y el porte, ha permitido a Horváth una penetración quizá mayor que la de cualquier otro autor dramático en esa zona de necio sentimentalismo, rencor social acumulado, admiración por la violencia y encarnizada hipocresía de la que nació y nace continuamente el fascismo. Para Horváth, la primera máquina teatral de sus comedias son los ritos colectivos de la pequeña burguesía: el picnic en el bosque, la *Oktoberfest* de Múnich, la «noche a la italiana». Los inocentes pasatiempos de la gente sencilla iluminan más que ninguna otra cosa el horror que, por entonces, era sólo latente. Y, detrás de las fiestas, se transparenta una estructura inmóvil de persecuciones, que aparecerá al desnudo en la parábola de «Fe, esperanza, caridad».

La precisión y la clarividencia de esas terribles comedias escritas «en caliente» nos resulta hoy impresionante; pero, incluso prescindiendo del momento histórico al que están ligadas, debemos reconocer en Horváth a uno de los más grandes expertos en la estupidez y la vulgaridad humanas. «No hay nada como la estupidez para dar sentido al infinito»: a través de este infinito Horváth guía a su lector admirado y horrorizado.

1974

«SOBRE LA UTILIDAD Y LOS PERJUICIOS
DE LA HISTORIA PARA LA VIDA»,
DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Pesadilla e ídolo de la modernidad, la *historia* —como historicismo y sentido crítico— no es sólo una conquista del espíritu humano sino una «fiebre devoradora», una «virtud hipertrófica» que puede traer la ruina: éste es el punto de partida de Nietzsche, que aún no había cumplido treinta años cuando afrontó el

tema de esta su «segunda consideración inactual», publicada en 1874. Más de cien años han pasado desde entonces y la actualidad clamorosa de este Nietzsche perpetuamente «inactual» se hace cada vez más evidente. Las páginas que leemos han encontrado y encuentran continua confirmación, no sólo ya en la situación de la cultura sino en todos los mecanismos de la sociedad. El pasado, ya disponible en todas sus formas, incluso las más remotas, minuciosamente archivado y tamizado, no se ha vuelto por eso más vívido ni ayuda a la vida —al contrario, parece cada vez más una enorme y opresiva alucinación. Según argumenta Nietzsche, esto sucede justamente porque el sentido histórico no permite el choque fulminante con las fuerzas del pasado, sino que quiere abarcarlo en su seno como reliquia exótica, con un injustificado sentimiento de benévola superioridad. Esconde así un movimiento hostil hacia la vida y tiende a revelar su propia base, que es lo «único por lo que la felicidad se vuelve felicidad: el poder olvidar o, con expresión más docta, la capacidad de sentir, mientras ella dura, de modo *no histórico*».

Magistralmente orquestada en un análisis de los «servicios que la historia puede prestar a la vida» y de los daños que le acarrea, este breve escrito es una suerte de manifiesto desafiante que el joven Nietzsche ha puesto en el umbral de su obra especulativa y que sigue, aún, sin encontrar respuesta.

1974

«EL TRAMPOSO»,
DE JULES RENARD

Quizá sólo *Bouvard y Pécuchet* puede competir con este maravilloso *Tramposo* en comicidad seca y feroz. Los buenos lectores lo advirtieron de inmediato, cuando la novela se publicó en 1892. Incluso no faltó quien dijera: «En cuanto a crueldad,

le gana de lejos a *Bouvard y Pécuchet*.» Aquí la inmortal pareja flaubertiana es sustituida por la jocosa simbiosis entre el joven Henri, parásito literato, y Madame Vernet, valiente y soñadora dama burguesa, dulcemente bovarística, bajo la lenta mirada de Monsieur Vernet, que no tiene tiempo para las blanduras poéticas con las cuales está sin embargo estúpidamente encantado. Así, deja que se desarrolle en su propia casa un flirteo adulterino como signo de la cobardía, la *sensiblerie* y la falsedad total. Henri, el tramposo, paga con finas palabras su estancia a pensión completa en casa de los Vernet y se lanza a exaltadas *rêveries* pasionales sobre la señora, frenadas sólo —y enseguida— por el temor a perder alguna ventaja de su posición; e intenta incluso un torpe estupro en la persona de la sobrina («si comete estupro, se sorprende de no hacerlo como en la literatura», escribirá Schwob). En fin, para evitar una crisis desagradable, abandona a la familia Vernet, aunque sólo para buscar otra en la que volver a empezar el mismo trabajo: de hecho, como escribe Alfredo Giuliani en su nota para esta edición, «abyecto, lúcido y pusilánime, artificial y ansioso de simulaciones, fulmíneo al esquivar justo a tiempo la inepta catástrofe que ha provocado, este chupatintas trepador nunca se deja engañar». De modo que —después de unas pocas páginas de verlo en acción— cobramos conciencia de encontrarnos frente a un ser indestructible, preparado para eternas reencarnaciones, uno de los raros grandes arquetipos psicológicos que la literatura moderna ha logrado crear. Con este breve libro, Renard ha alcanzado la cima de su arte: con una prosa hecha de pequeños movimientos infalibles, fríos y neurasténicos, cortada aquí y allá por diálogos que, en su abisal banalidad, tocan el fondo del *humour* negro, ha compuesto una novela de una modernidad desconcertante, como una hoja afilada que corta siempre a la perfección.

1974

«MEMORIAS DE UN NEURÓPATA»,
DE DANIEL PAUL SCHREBER

Daniel Paul Schreber, presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde, hijo de un ilustre pedagogo de ideas ferozmente rígidas, padeció en 1893, a los cincuenta y un años, una grave crisis nerviosa y fue ingresado en la clínica psiquiátrica de Leipzig, siendo confiado a la autoridad de su director, el anatomista P. E. Flechsig. La crisis se desata cuando un día, en la duermevela, el presidente Schreber se encuentra pensando que «debe de ser en verdad muy bello ser una mujer que se somete a la cópula». A partir de este punto se desarrolla en él un delirio prodigioso, que lo hace pasar por todos los extremos del tormento y de la voluptuosidad, implicando a dioses, astros, demiurgos, conjuras, «asesinos del alma», catástrofes cósmicas y revueltas políticas. En medio de todo ello se halla la convicción de estar a punto de ser transformado en mujer, y su lucha firme contra un Dios doble y perseguidor. Sin embargo es difícil dar una idea, en pocas palabras, de la impresionante arquitectura de imágenes, nexos, iluminaciones trágicas y cómicas que el lector encontrará en este libro, escrito por Schreber tras seis años de enfermedad, con el escrúpulo de un pulcro magistrado prusiano, con firme rigor lógico, con destellos de temible inteligencia, con la rigurosa determinación de un tratadista gnóstico, alineando serenamente la secuencia de enormidades que ha vivido y razonando acerca de ellas. Entre otras cosas, él deseaba con estas *Memorias* demostrar que no estaba loco —e increíblemente lo consiguió, dado que su recurso de apelación contra la sentencia de interdicción fue oída, y se le permitió volver a vivir durante algún tiempo en la sociedad.

El primero en advertir la excepcional importancia de este texto fue Jung, que lo cita ya en 1907 y se lo recomienda a Freud en 1910. Freud también quedó de inmediato muy impresionado, y le escribió a Jung que Schreber «debió haber sido

nombrado profesor de psiquiatría». La lectura de estas *Memorias* hizo cristalizar en Freud la teoría de la paranoia, y así nació su famoso ensayo, universalmente conocido como «el caso Schreber», que será una de las ocasiones en las que se pondrá de manifiesto el desacuerdo con Jung. Mucho menos conocidas —entre otras cosas porque la familia de Schreber secuestró gran parte de las ediciones originales— son las *Memorias*, que sin embargo merecen ser consideradas uno de los libros clave de nuestra época. En efecto, en el curso de los años, y sobre todo en estos últimos tiempos, han surgido una larga serie de interpretaciones en torno al texto, de modo que éste se ha convertido en una suerte de *prueba de fuego* de la teoría psicoanalítica, como ha observado Lacan en el largo ensayo que le dedica. También fuera del contexto psicoanalítico, las *Memorias* de Schreber actúan como una provocación potente: bastará recordar las memorables páginas sobre Schreber en *Masa y poder* de Elias Canetti, que iluminan la relación entre paranoia y poder político.

1974

«POR QUIÉN SUENA LA CAMPANA»,
DE ANGUS WILSON

Hija de un rey del dentífrico, entrada en carnes, llevando consigo su Middle West a la Europa de los «fabulosos Años Veinte», ávida de novedades, de grandes modistos y memorables *parties*, pero sobre todo de hombres poco recomendables —que escogía generalmente entre boxeadores, gigolós y toreros—, la desconsolada viuda Maisie se lanza a desenfrenadas aventuras, que son evocadas a varias voces, tras su funeral, por sus hijos, parientes y amigos. Agobiados por tales personajes, nadie podía negar, aunque fuera a regañadientes, que Maisie, en su irremediable falta de elegancia y en su voracidad, era la única entre

ellos que supo cumplir de verdad el imperativo de la época: «divertirse». Angus Wilson, escritor de infalible oído para los tonos de la sociedad, ha construido con este pretexto un delicioso ballet —cuyos miembros son el Bal Nègre y Cecil Beaton, Josephine Baker y Dékobra, Noel Coward y Cocteau, Isadora Duncan y Gertrude Stein—, un libro rápido en el que el lector, por más esfuerzo que haga, no conseguirá contener la risa, ayudado en ello por los dibujos mordaces de Philippe Jullian. Publicado por primera vez en 1953, *Por quién suena la campana* es la feliz parodia no sólo de una época y de una moda, sino de un fenómeno que se habría manifestado sólo en estos últimos años: la transformación de los «fabulosos Años Veinte» en un asunto exclusivo de anticuario turístico.

1974

«OCURRENCIAS DE UN OCIOSO»,
DE KENKO

Ocurrencias de un ocioso, una de las obras supremas de la cultura japonesa, fue escrito entre 1330 y 1332, y se compone de 243 capítulos de una longitud que varía entre las pocas líneas y las pocas páginas. Según una versión de los hechos acreditada durante largos años, el autor, el monje budista Kenko, habría pegado los trozos de papel que contenían cada parte de su libro en las paredes de su casa. Tras su muerte, otros habrían juntado tales fragmentos, en los que multitud de lectores habrían de encontrar lo que es quizá la más esencial concentración del espíritu japonés. Esa leyenda sirve, en cierto modo, para justificar ese carácter particular de «inacabado» y de «sin forma» propio de este libro y que ha sido, por largo tiempo, en Japón, un verdadero método de composición, llamado *zuihitsu*, es decir, «sigue el pincel». Este método es sin duda el más adecuado a Kenko,

enemigo de todo carácter imperioso de la escritura, de toda voluntad de cerrar, de toda pretensión de fijar las cosas para siempre, inigualable como maestro de elegancia, de desdén y de *understatements*, hasta el punto de que, frente a él, parecen torpes y burdos los máximos representantes del esteticismo en Occidente.

Un paisaje, un gesto, un objeto, una ceremonia, una palabra, una anécdota, una expresión del rostro son otros tantos pretextos para la reflexión solitaria de Kenko. Sus notas no pretenden ser pedagógicas ni religiosas: quieren, en todo caso, delinear las cosas fugazmente, por el puro placer de trazar los signos, de nombrar el mundo en su precariedad, en su carácter de «no permanencia» que ninguna civilización ha sabido exaltar como la japonesa, y dentro de ella nadie como Kenko. Se trata de una mezcla inconfundible de exaltación de las cosas y de placer por cada una de ellas en particular; de eso hablan estas *Ocurrencias de un ocioso*, verdadero libro de lectura que se puede abrir por cualquiera de sus páginas y encontrar siempre algo, una luz, una señal precisa para ese momento justo.

1975

«MEMORIAS DE UNA MAÎTRESSE AMERICANA»,
DE NELL KIMBALL

«Todas las niñas están sentadas sobre su fortuna, aunque no lo sepan», dice la tía Letty a la sobrina Nell Kimball, que tenía por entonces ocho años. Puede decirse que toda la vida de Nell—primero como puta de burdel, después como mantenida, al fin como encargada de burdeles de lujo en Nueva Orleans y San Francisco, llevados por ella a una suerte perfección— ha sido un adecuado e inteligente comentario a esta frase de brutal sabiduría. «Hay mucha gente cuya única satisfacción consiste en arrui-

nar el placer de los demás», era otra de las máximas de la tía Letty, y para evitar que el padre, un tosco y brutal campesino de Illinois que citaba la Biblia a cada rato, ofreciese una ulterior demostración de esa máxima, la pequeña Nell se escapó muy joven de casa, para acabar poco después en un curioso burdel Biedermeier de Saint Louis, Missouri, donde se adaptó sin dificultad. «Mi *college* fue el burdel»: allí comenzó en verdad a observar la vida, a descubrirla, en el salón pesadamente decorado de aquella casa, en aquel aire opresivo, impregnado de polvos, humo de cigarros, abrillantador para muebles, cuerpos de mujeres y los vahos de whisky, que desde entonces la envolverían para siempre. Poseía una inteligencia natural extraordinaria, que le permitió mostrarse más tarde, en estas *Memorias*, como una extraordinaria escritora; era curiosa, ávida y lúcida, felizmente desposeída de sentimentalismo y sentimiento de culpa, capaz de entusiasmo —su gran historia de amor con el gángster Monte es clamorosamente romántica—, pero sobre todo sabia, equilibrada y segura en su modo de evaluar a las personas y a las cosas, con un sentido de la medida que podemos, sin ironía, definir como clásico.

Guiada por ella y por su lenguaje vivaz, que pasa con desparpajo de la jerga del submundo a las palabras «cultás», exploremos fascinados la otra cara de la vida respetable de los Estados Unidos de finales del siglo XIX y principios del XX, y somos introducidos a las sutilezas de los ceremoniales de burdel, penetramos en los bajos fondos de la ciudad, descubrimos los diversos códigos que regulaban las relaciones entre encargados, putas, policías, políticos, maleantes y periodistas —y vemos al mismo tiempo delinearse retratos memorables, desde el amado Monte, gángster cerebral, delicado y abstracto, a aquellos de las diversas Belle, Frenchy, Rotary Rosiè, Mollie o Minna, que en diversos momentos compartieron la vida de Nell.

La filosofía del burdel es un libro que Nell Kimball hubiera podido escribir con excelentes resultados, pero que no escribió,

quizá por discreción, pues prefirió profundizar los tesoros de su experiencia en la forma más accesible de estas *Memorias*, que dan ya una noción precisa de esa filosofía: el burdel aparece como un mundo cerrado y a su modo completo, en el que sólo el sexo tiene el lugar de honor —un lecho suntuoso— y a su alrededor encontramos, ecuanímente distribuidos sobre varios *poufs*, también a los otros Vicios, en coloquio no siempre hostil con algunas Virtudes. El sexo del que nos habla Kimball no es, en todo caso, la «pura fantasía» de las novelas pornográficas o aquella, equivalente, de las novelas *prudes* y sentimentales: es una realidad concreta, profundamente conocida, experimentada y comprendida, contada sin esconder nada, con detallismo profesional, y además observado con ese sentido de la distancia que sólo tienen los grandes narradores.

1975

«EL REGRESO DE CASANOVA»,
DE ARTHUR SCHNITZLER

Giacomo Casanova, Caballero de Seingalt, habiendo cumplido los cuarenta y tres años, ya cansado de aventuras eróticas y de negocios políticos, siente con creciente intensidad la necesidad de volver a su ciudad, Venecia, de la que muchos años antes se había fugado con su espectacular evasión de Los Plomos. Pero, justo cuando la meta está cerca, el destino quiere que se encuentre con la jovencísima Marcolina, que todavía no tenía veinte años y sin embargo era ya una docta estudiosa de matemática superior y brillante iluminista. Esta mujer, que lo mira con una frialdad que Casanova nunca había conocido en una mirada femenina, lo empuja a arrojarse sin reserva en una intriga ruinosa. Precisamente en esa aventura relampaguea en él la imagen de una felicidad incomparable, que vence por sorpresa su cínica sabidu-

ría: una imagen que se le muestra para negarse después a abandonarlo, como la última aparición burlesca de la vida.

Arthur Schnitzler, el magistral evocador de la Viena ligera y cruel de los últimos años de los Aubsburgo, revela en esta novela breve, quizá su obra más secreta y personal, toda la clarividencia psicológica —aquella por la que Freud le manifestó su temor de encontrarse con él, puesto que lo reconocía como a su Doble. Una trama maliciosa, que podría abrirse de golpe en un capítulo de las *Memorias* de Casanova, se dilata aquí en un feroz choque entre el Amor y la Muerte, que viene a poner una lápida siniestra sobre esta etapa de la carrera del libertino, marcada desde entonces por la angustia del final. Como en el *Andreas* de Hofmannsthal, el *décor* del siglo XVIII, que Schnitzler reconstruye con soberana elegancia, acoge en una luz otoñal, nítida y sensual, un teatro de máscaras detrás del que se entrevé un mundo de casi insoportable dulzura y crueldad, como debía aparecer, en una mirada de despedida, al límpido ojo nihilista del Schnitzler maduro. Es tal la fuerza y la precisión musical del cuento que, sin necesidad de que sean subrayados, afloran con naturalidad sus temas: la imposibilidad de todo regreso y de toda unión con sí mismo, la lucha con el propio Doble, la certeza de que el príncipe de los embaucadores es también el primer engañado, y que el engaño es la única forma bajo la cual se ofrece la vida.

1975

«EL ESCRUTADOR DE ALMAS»,
DE GEORG GRODDECK

«No es fácil soportar pensamientos tan inteligentes, audaces e impertinentes», escribía Freud a Groddeck en febrero de 1920 a propósito de *El escrutador de almas*.

Esta novela singular había sido hasta entonces rechazada por los editores, escandalizados por su contenido, y fue el propio Freud quien aconsejó su publicación en la editorial oficial del movimiento psicoanalítico, la Psychoanalytischer Verlag, y con todos los honores: «Debemos darle las gracias por la sonrisa deliciosa con la que, en *El escrutador de almas*, ha representado nuestras indagaciones sobre el alma, por otra parte tan serias.»

La extraordinaria idea de Groddeck, en *El escrutador de almas*, es hacer del Ello el protagonista de una novela. La novela psicoanalítica anunciada en el subtítulo se vuelve ante todo un desenfrenado relato picaresco, sacudido por una inagotable comicidad y alegría, crónica de la grave agitación producida por la irrupción del Ello en los más variados ambientes de la Alemania prusiana: en las cervecerías y en las prisiones, entre los príncipes y los rufianes, socialistas y feministas, militares y médicos, mujeres ligeras y señores *prudes*. Portador, héroe y víctima del Ello es aquí un burgués de mediana edad, solterón acomodado, que lleva una vida tranquila y ligeramente obtusa hasta el día en que una revelación repentina lo impulsa a abandonar todas sus ideas precedentes e incluso su nombre y arrojar a la aventura, transformándose en un bufón genial, totalmente privado de sentido del pudor y de la dignidad, en una regresión a la infancia que es al mismo tiempo un acceso a la sabiduría, dispuesto a difundir por todas partes una buena nueva que todos juzgan absolutamente inconveniente, pero de la que todos, en cierto modo, quedan contagiados. El contagio interior es, de hecho, el gran medio con el que el Ello obra en el mundo sus maravillosas transformaciones. Y es precisamente ésta la fulgurante visión que ha hecho del burgués August Müller el *trickster* Thomas Weltlein. En el curso de una lucha extenuante contra un ejército de chinches que han invadido su habitación, el señor Müller se contagia de escarlatina, delira y, una vez curado, se da cuenta de que su enfermedad ha exterminado a las chinches, que se contagiaron de ella. Aparece en

este punto la chispa de la revelación, August Müller se convierte en Thomas Weltlein y empieza a vivir una nueva vida, guiado por el Ello. A partir de ese momento recorreremos con él una galería de personajes disparatados (que componen entre otras cosas una sátira lacerante de Alemania), envueltos por Weltlein en conversaciones íntimas e irreverentes. Enseguida se verá que no sólo los discursos de Weltlein exponen las teorías de Groddeck, a veces en formulaciones «salvajes» exclusivas de este texto, sino que además otros trazos de este encantador personaje apuntan a la persona del propio Groddeck. Pero, en efecto, a través de su feliz *alter ego* «escrutador de almas» Groddeck consigue hablar sin escrúpulos, siempre persecutorios, aceptando con tranquila ironía su papel de loco. Nunca se ha conseguido comunicar con tanta intensidad ese sentimiento de hilarante liberación que el descubrimiento del Ello suscitó en el autor —y debería suscitar en la vida de todos.

1976

«VIDAS BREVES DE HOMBRES EMINENTES»,

DE JOHN AUBREY

La vida de cada persona pone de manifiesto una singularidad irreductible, una cifra, un sabor, un perfil único, que la historia, después, se encarga de anular o de atenuar y reabsorber. John Aubrey, diletante y «virtuoso» (en el sentido de investigador de cada «curiosidad de la Naturaleza y del Arte»), amigo de Locke y de Newton, de Thomas Browne y de Hobbes, de Robert Boyle y de John Evelyn, poseyó en grado supremo la cualidad de nombrar lo particular, la anécdota peculiar, y una innata sabiduría en la evocación del tono, el gesto, la fisiología de la vida. Todo ello no fue el resultado de artificios ponderados, sino la resonancia de una especie de discurso incesante y transcrito

caprichosamente. Como en Saint-Simon y en Proust, el ojo y el oído de Aubrey estaban siempre alerta, captaban, tamizaban y utilizaban todo. De este modo irreflexivo, tumultuoso y voraz, Aubrey pasó la vida tomando inagotables apuntes de los detalles y los rasgos notables de aquello que se cruzaba en su camino o le era contado. Una parte de estos apuntes, tomados en una especie de escritura estenográfica, que da a su estilo una sorprendente modernidad, está dedicada a la vida de los hombres —ilustres por diversas razones— del pasado (donde encontraremos a Shakespeare y a Erasmo, junto a nobles ingleses más tarde caídos en el olvido) o a sus contemporáneos (donde encontraremos a casi todos los protagonistas intelectuales de ese siglo de genio impetuoso que fue el XVII inglés, junto a personajes frívolos o irrecuperablemente olvidados). Así se forma esta colección de *Vidas breves*, presentada aquí por primera vez en italiano, en la muy feliz versión de J. Rodolfo Wilcock, que han hecho de Aubrey casi el héroe fundacional de todo posible arte de la biografía. La rapidez, la violenta y con frecuencia involuntaria comicidad, la impudicia y el corte coloquial del relato, la capacidad de desconcertar con la mera acumulación de elementos imprevistos (Shakespeare como mozo de carnicería que «cada vez que mataba un ternero lo hacía con estilo grandioso y pronunciaba un discurso»; Hobbes preocupado por impedir que las moscas se posen en su calva —y centenares de ejemplos así), hacen que estas páginas, presentadas por el propio Aubrey como «restos de un naufragio» —el naufragio perpetuo del tiempo—, ejerzan una fascinación invencible sobre los lectores de hoy, que leen estas vidas como auténticas novelas en miniatura y al mismo tiempo tienen la impresión de escuchar una conversación encantadora y desenfadada o de hurgar entre crudos documentos de archivo. Aquí el biógrafo se vuelve casi un chismoso nigromante o bien, como escribía Marcel Schwob a propósito de Aubrey, «una divinidad inferior», que «sabe escoger, entre los posibles humanos, aquel que es único». Aubrey debía intuirlo, al escribir que «el

rescatar estas cosas olvidadas en cierto modo se asemeja al arte de un mago, que hace caminar y aparecer a aquellos que durante siglos han yacido en su tumba, presentando, por decirlo así, ante los ojos los lugares, las conductas y las costumbres de los tiempos pasados».

1977

«PASOS HACIA UNA ECOLOGÍA DE LA MENTE»,
DE GREGORY BATESON

«La ecología de la mente», escribe Bateson al principio de este volumen, que contiene sus escritos teóricos más importantes, «es una ciencia que todavía no existe como *corpus* orgánico de teoría o de conocimiento.» Pero esta ciencia en formación es, sin embargo, esencial. Sólo ella permite comprender, recurriendo a las mismas categorías, cuestiones como «la simetría bilateral de un animal, la disposición estructurada de las hojas en una planta, la amplificación imparable de la carrera armamentística, las prácticas de cortejo, la naturaleza del juego, la gramática de una frase, el misterio de la evolución biológica y la crisis en que se encuentran hoy las relaciones entre el hombre y el medio ambiente». No debe escapársenos el giro paradójico de la formulación: Bateson no es sólo un extraordinario generador de ideas, sino el autor de algunos descubrimientos capitales concretos. Basta pensar en ese «doble vínculo» que ha permitido plantear en términos completamente nuevos la cuestión de la esquizofrenia (influyendo de manera decisiva en todo el movimiento antipsiquiátrico), y se ha vuelto un punto de referencia valioso también para los epistemólogos y los teóricos de la comunicación. Pero esta pluralidad de los niveles de aplicaciones vale en general para los descubrimientos de Bateson, cuya primera característica es la de ser «trasladables» entre ámbitos muy distan-

tes, acercando realidades aparentemente irreconciliables, como variantes y manifestaciones locales de un mismo ecosistema de ideas. Uno de los presupuestos de Bateson es, en efecto, que las ideas son en cierto modo seres vivos, sujetas a una peculiar selección natural y a leyes económicas que regulan y limitan su proliferación en ciertas regiones de la mente. Una aproximación como ésta parece requerir a la vez las cualidades de un científico riguroso que esté familiarizado con muchas disciplinas y las de una especie de maestro Zen. Bateson, curiosamente, responde a esta descripción. Antropólogo de formación, autor de *Naven*, un libro clásico sobre los iatmul de Nueva Guinea, comprometido desde 1942 en los desarrollos germinales de la cibernética, psiquiatra, y como tal inspirador de una de las más vivaces tendencias actuales en esa materia —la «escuela de Palo Alto»—, autor de investigaciones experimentales sobre la comunicación animal, epistemólogo, estudioso de los procesos de evolución de la cultura, en realidad Bateson ha perseguido durante toda su vida una «ciencia de la mente y del orden» hacia la que el presente volumen abre el camino. En cuanto a sus cualidades como maestro Zen, bastará leer los fascinantes «metálogos» (origen de los *Nudos* de Ronald Laing) al comienzo de este libro y seguirlo mientras nos muestra «por qué las cosas terminan en un desorden». Así observaremos la forma como, con los más sutiles y sofisticados instrumentos de la lógica y de las argumentaciones, se puede arribar a esa «pregunta detrás de las preguntas» que sugiere el Zen.

¿Qué es un «juego»? ¿Qué es la «entropía»? ¿Qué es un «sacramento»? Estas preguntas eran formuladas por Bateson a los participantes de un curso improvisado entre los internos de un sanatorio psiquiátrico, en Palo Alto. En este libro expone, a sí mismo y a sus lectores, estos interrogantes junto con otros innumerables y, paso a paso, nos guía hacia las respuestas, que no son sino la base de nuevas preguntas. Así llegamos, en algunas ocasiones, a resultados definitivos y capitales, y en otras, a hi-

pótesis audaces en espera de confirmación. En todo caso habremos aprendido una nueva manera de pensar y de tratar con las ideas.

1977

«EL REY DEL MUNDO»,
DE RENÉ GUÉNON

En 1942 apareció en París un curioso libro de Ferdinand Ossendowski titulado *Bestias, hombres y dioses*. Relataba un aventurado viaje a Asia central, en el curso del cual el autor afirmaba haber tenido contacto con un misterioso centro iniciático, situado en un mundo subterráneo cuyas ramificaciones se extienden por doquier: el jefe supremo de este centro era denominado el Rey del Mundo.

René Guénon partió de esa publicación para mostrar, en este breve y espléndido libro, cómo, detrás de las confusas narraciones de Ossendowski y de otros escritores, se perfilaban doctrinas y mitos inmemoriales, de los que se encuentran vestigios en el Tíbet (en su noción de la *Agarttha*, la tierra «inviolable»), en la tradición judía (con la figura del Melquisedec y de la ciudad de Salem) y también en los textos sánscritos más antiguos, en el simbolismo del Grial, en las leyendas sobre la Atlántida y en tantos otros mitos e imágenes. A medida que se desvelan estas relaciones se apodera de nosotros una especie de vértigo: con pocos y sobrios gestos Guénon consigue relacionar cosas tan diversas que al fin nos encontramos ante una perspectiva infinita, que atraviesa toda la historia hasta nuestros días, desde los orígenes intangibles de la Tule hiperbórea hasta el ocultamiento del centro iniciático de nuestra «edad negra», el *Kali-Yuga*. En pocas páginas, y a través de imágenes, Guénon dibuja la línea de transmisión de la Tradición primordial, de

modo que este libro podrá obrar para muchos lectores como una introducción al pensamiento de un maestro solitario e indispensable de nuestro tiempo.

1977

«DISSIPATIO H. G.»,
DE GUIDO MORSELLI

Última novela de Morselli, publicada pocos meses antes de su trágica desaparición, *Dissipatio H. G.* (donde *H. G.* significa *Humani Generis*) es también su libro más personal y secreto, el único en el que este maestro del mimetismo ha decidido ponerse en escena. Lo ha hecho de modo tan elocuente y emblemático que vale como un gesto deliberado de despedida.

El protagonista de *Dissipatio H. G.*, un hombre brillante, irónico, hipocondríaco y sobre todo «fobántropo», atraído por un feroz solipsismo, decide ahogarse en un extraño lago, en el fondo de una caverna en la montaña. Pero en el último momento cambia de idea y retrocede. El género humano, en ese breve intervalo, ha desaparecido, se ha volatilizado. Por lo demás, todo ha permanecido intacto. De este modo, paradójicamente, la humanidad queda representada por un individuo que estaba a punto de abandonarla y que, en todo caso, no se siente llamado a ser el representante de nada; por momentos, ni siquiera de sí mismo. Comienza entonces un apasionante monólogo, sobre el fondo de la soledad absoluta y de un silencio roto solamente por alguna voz de animal o el rumor de las máquinas que siguen funcionando. Es un monólogo que enseguida se transforma en un diálogo con todos los muertos, sostenido por un único vivo que por momentos cree ser, también él, un muerto. Afloran jirones de recuerdos, detalles sepultados vuelven como decisivos y, mientras los pensamientos se multiplican, el

anónimo protagonista busca por todas partes a algún otro superviviente, vaga entre lugares detestados y amados, entre sus montañas y Crisópolis (claramente identificada con Zúrich). Todo es igual, y sin embargo todo está transformado para siempre. El mundo está ahora poblado solamente por «objetos cercanos e inalcanzables, conocidos e irreconocibles, desfigurados». No se trata de un mundo innatural: al contrario, el superviviente sospecha que precisamente bajo este aspecto de almacén infinito e indiferente el mundo alcanza, en cierto modo, su propia verdad. Permanece, de todas formas, el gran interrogante sobre el destino de los desaparecidos. ¿La humanidad ha sido exterminada «angélicamente en masa»? ¿O se trata de una inaudita migración turística colectiva? ¿O de un silencioso apocalipsis? Y el único superviviente, ¿ha sido elegido como tal o es, también él, un condenado?

Morselli nos guía con admirable sutileza a través de todas las reacciones del superviviente, que van de una siniestra ironía, casi eufórica, al «soberbio solipsismo», hasta que poco a poco se abre camino en él una angustia sin límites. Mientras el delirio corrompe lentamente todo resto de certidumbre, el protagonista se abandona a buscar las improbables huellas de un amigo olvidado, único recuerdo de relación real que le resta de su vida precedente. Existe algo desesperado y, al mismo tiempo, apacible en estas páginas, entre las más bellas de todo Morselli —y, sin duda, las únicas en que deja transparentar su dura pena personal. Existe, en fin, una gran imagen en la que conviven, en paz, todo y lo contrario de todo: en las calles desiertas de Crisópolis-Zúrich, cubiertas de una fina capa de tierra, crecen plantas selváticas. En el Mercado de los Mercados despuntan, ajenos a todo, los ranúnculos y las escarolas. El último hombre, que ya era un solitario cuando caminaba entre los hombres, se sienta y espera.

1977

«LA NOCHE MIL DOS»,
DE JOSEPH ROTH

En la primavera del año 18... el Sha de Persia, enfermo de melancolía y de vago deseo, emprende un breve viaje a Viena. Se encapricha, durante un baile, de una bella noble, y los serviciales funcionarios de la policía austríaca proceden a ofrecérsela por una noche. Pero, prudentemente, escogen una sustituta, una joven mujer de vida ligera, que se parece a la dama del baile. El Sha no se da cuenta del engaño y vuelve a Persia convencido del sublime refinamiento del arte de amar en Occidente.

A partir de esta breve aventura secreta, que podría permanecer sepultada en la memoria de los pocos que participaron de ella, se desarrolla una telaraña de destinos, un bordado perfecto y letal, un cuento en el que un Joseph Roth extenuado y brillante —este libro apareció en 1939, poco después de su muerte— reconduce delicadamente el relato hacia el terreno de la fábula. Pero —he aquí el prodigio de su arte— lo hace sin agregar nada de fabuloso a la turbia y cotidiana materia novelesca: lugares, hechos y personas pertenecen aquí, una vez más, e inconfundiblemente, a su amada Viena. Sin embargo, un tono nuevo, una distinta y casi imperceptible escansión parece animar la aventura, fijando cada detalle en ese peculiar carácter ineluctable que sólo la fábula sabe dar. Junto a una madurez clarividente y desesperada, el narrador Roth toma una distancia definitiva respecto de la historia que narra.

En vano buscaremos en estas páginas aquellos personajes aproximadamente autobiográficos que en otras novelas suyas aparecen rodeados por el halo de la sensibilidad del autor. Aquí el narrador vuelve a ser la voz pura y sin nombre de la fábula, que con despiadada precisión mueve a sus personajes en una partida de ajedrez de la que ellos no son conscientes y que los llevará a todos a la ruina. El oficial Taittinger, fatuo y elegante, que se ha pasado la vida apartando de sí como «aburrido» todo

aquello que podía obligarlo a pensar; la bella Mizzi Schinagl, que ha tenido la aventura de una noche de amor con el Sha y tantas otras experiencias de cortesana; un funcionario de la policía; un triste periodista; una avara alcahueta; comparsas de militares, burócratas, niñas; el Sha y el Emperador: todos estos seres son piezas de un juego que, al principio, parece inconexo, pero se vuelve cada vez más cerrado y destructivo —y el movimiento del conjunto es como el de un largo lazo corredizo que se aprieta lentamente, sin detenerse jamás, a lo largo de toda la novela. Lo que indica además, con claridad cegadora, el nexo indisoluble entre el acto de narrar y la muerte.

Nunca como en esta falsa comedia, que termina en la total desolación, los personajes del cuento de Roth tienen el poder de encantar y de cautivar, casi sin razón y por sí mismos, como si bastase ser nombrados por este narrador camuflado de oriental. Cerca del final el conjunto se ilumina en su necesidad, en una luz espantosa: «todo aquello que estaba escondido será revelado». Por una serie de casualidades, la aventura secreta del Sha acabará por convertirse en un hecho público y será además llevada a la escena en una carpa de parque de atracciones, después de haber condenado a muerte al oscuro oficial Taittinger, que la había puesto en movimiento. Y es que cada mínimo hecho de la vida, cada tropiezo ocasional contiene una potencia infinita de consecuencias. Así la fábula, parece decirnos Roth, es sólo un haz de luz arrojado sobre un minúsculo recorte de la red que nos envuelve a todos en el engaño de las apariencias. Al fin, tan sólo permanecerá intacto un collar de perlas en torno al que toda la historia había girado secretamente.

1977

«Corre por todos lados, feliz hasta la punta de los cabellos, y al fin no se resuelve en nada, sino en una felicidad de lector.» Simon, protagonista de *Los hermanos Tanner*, es descrito así por Kafka, que fue uno de sus primeros y más entusiastas lectores. Simon se nos aparece, al principio, como el último descendiente de la noble estirpe de los «holgazanes» que, desde Eichendorff en adelante, han atravesado la literatura acompañados por el soplo corrosivo de la ironía romántica: busca, encuentra y abandona los trabajos más variados (pero siempre anónimos y subalternos) con irresponsable desenvoltura, se lanza a largos paseos, fantasea, mira en torno a sí por la calle, escribe largas cartas, emprende discursos, se cruza —sin detenerse jamás— con sus hermanos y con todos sus conocidos, de la existencia de los cuales, precisamente porque a nada pertenece —o porque pertenece a la Nada—, consigue por un momento participar de manera tan íntima como quizá ni ellos mismos son conscientes. Pero cuando lo encontramos escribiendo direcciones en una copistería para desocupados, rodeado de una escuadra de hombres expulsados de la sociedad, reconocemos en él a uno de aquellos desheredados sobre los que Dostoievski fijó, por primera vez, una mirada obsesiva. Sin embargo, nada en Simon recuerda el resentimiento del «hombre del subsuelo». Este «andrajoso desocupado» es un inaprehensible espíritu del aire, que se siente maravillado cada mañana por la existencia del mundo, e incluso considera que «encontraríamos todo maravilloso si fuéramos capaces de sentir todo, porque no puede ser que una cosa sea maravillosa y otra no».

Su felicidad consiste en sentirse «deudor», aunque nada tiene ni nada recibe. Esta desconcertante manera de ser carga de una extraordinaria intensidad sus experiencias. Así, cuando dice: «La lucha de la pobre gente por un poco de paz, es decir,

la denominada cuestión obrera», sabemos que, más allá de su admirable ironía, estas palabras se hallan entre las más duras e inapelables que se hayan pronunciado nunca *contra* la sociedad. Como, a la inversa, de los discursos de la maga-directora de una «casa de cuidados para el pueblo», que es al mismo tiempo un lugar de encuentro y una imagen de la utopía, nos daremos cuenta de que el título *Los hermanos Tanner* no nos introduce sólo, como parece, en una «novela familiar», sino en una parábola de cuya fuerza creíamos haber perdido el significado, por la inadecuación de quien la propugna y de quien la evita: la *fraternidad*.

Publicada en 1907, esta primera novela de Walser recoge, como una larga *ouverture* abandonada y feliz, todos los temas de la obra del gran escritor suizo (cuya muerte solitaria durante un paseo bajo la nieve prefigura con cincuenta años de anticipación). La definición más bella de su forma rapsódica, tocada de una gracia impalpable, se halla en las palabras del poeta Morgenstern, que, entre otras cosas, ayudó a Walser a «pulir» el manuscrito de *Los hermanos Tanner*: «Esta novela tiene algo de sonambulesco, como si, por decirlo así, se hubiera escrito a sí misma. Por muy diversas razones es para mí una pura maravilla, y si aparece aquí un genio todavía inmaduro y silvestre, no por ello deja de ser un genio, es decir, el caso excepcional de un hombre a través del cual la vida parece manar como un venero borbollante.»

1977

«CUENTOS COMPLETOS»,
DE KATHERINE MANSFIELD

En los inicios del siglo XX una joven neozelandesa, Katherine Mansfield, todavía un poco perdida en Inglaterra, y sólo pro-

vista de «ese trágico optimismo que con frecuencia es la única riqueza de la juventud», comenzó a escribir historias comunes de mujeres (o de hombres) comunes —y siguió haciéndolo febrilmente hasta su muerte, en 1923, a los treinta y cuatro años. Leídos con una mirada contemporánea, los cuentos de Mansfield se nos aparecen como uno de esos grandes e inagotables descubrimientos que en pocos años cambiaron la fisonomía de la literatura: como el primer Joyce, las novelas de D. H. Lawrence y la escritura de la Wolf —tres escritores con quienes Mansfield se relacionó, oscilando entre la admiración y la hostilidad. Compartía con ellos su decidida voluntad de someter la literatura a una exigencia absoluta, pero Mansfield estaba más expuesta que ellos a las corrientes infieles, a las zarpas malignas de la vida, que no paraban de aparecerse «bajo los atuendos de una pordiosera de película americana». Quizá precisamente por ello Mansfield supo hacer hablar, en sus cuentos, y más que ningún otro escritor moderno, a la *precariedad*: como espasmo, punzada, angustia fulmínea, y al mismo tiempo como maravilla, éxtasis injustificado, percepción pura. No hay necesidad de declarar la psicología, pues está absorbida en la imagen vivaz, en la pulsación del instante. La felicidad improvisa, como la infelicidad sorda, dispersa en cada momento y en cada vida, pocas veces se nos han ofrecido con tal intensidad, y sin embargo en voz baja, como en estas páginas de Mansfield, «lo suficientemente grande para decir aquello que todos sentimos y no decimos».

1978

«HOLLYWOOD BABILONIA»,
DE KENNETH ANGER

En este libro, del que Susang Sontag dijo que era «legendario como su propio asunto», Kenneth Anger se ha revelado

como el primer *chroniqueur* adecuado, el más feliz y amargo fabulista del mundo de Hollywood. Con pulso seguro, de gran fanático del cine, Anger nos demuestra que los escándalos, chismes, suicidios, amoríos, muertes sospechosas, perversidades, triunfos, delitos y tramas tienen otro color en Hollywood: estos hechos sórdidos y brillantes quedaban rápidamente escondidos entre las vastas constelaciones del *star system*, y su oscuridad nutría la luz irreal de la pantalla. «Más estrellas que en el cielo», era uno de los eslóganes de la Metro-Goldwyn-Mayer. Ahora, tras décadas en que el *star system* ha sido señalado como máquina de depravación comercial y de venta del arte al dólar, comenzamos por fin a entenderlo literalmente: como sistema de mitos, órbita de astros, variantes y repeticiones inagotables de Historias y Figuras Ejemplares. En el fondo, el único gran sistema mitológico que nuestro tiempo ha sabido ofrecernos. Guiados por Kenneth Anger, nos acercamos aquí al mito de Hollywood con el espíritu que le resulta más congenial: el de Jules Laforgue, en el que la devoción se une al sarcasmo y la parodia no se ubica en el final de los tiempos sino en su origen. La Babilonia de yeso que Griffith hizo construir en 1915 para acoger a centenares de figurantes, y poco tiempo después era un cementerio de cascotes y malezas, es el *lugar perenne* del cine. Desde este punto —umbral de la Época de los Esplendores Dudosos, cuando Hollywood surgía ante un observador fiable como Aleister Crowley habitada por «una banda de maníacos sexuales enloquecidos por la droga»— mueve Anger los hilos de su relato. Fatty y Hearst, Chaplin y Valentino, Von Stroheim y Mae West, Errol Flynn y Marlene Dietrich, Lupe Vélez y Robert Mitchum, Lana Turner y Judy Garland, y tantos otros nombres ya sepultados, desfilan frente a nosotros, entre episodios atroces y detalles ultrajantes, en imágenes de su vida íntima que se mezclan para siempre con las de sus obras.

Una de las características del sistema de Hollywood consiste en ser omnívoro: *todo* lo relacionado con sus personajes le

pertenece, *todo* forma parte de su escena, tanto las falditas de Shirley Temple como la epidemia de suicidios con Seconal. Al final, se acaba sospechando que las razones comerciales mismas son el pretexto para una grandiosa e involuntaria aplicación del *art pour l'art*. De este modo, también *Hollywood Babilonia* forma parte del cine de Hollywood: al final de estas páginas, donde el texto vive dentro de las imágenes y las imágenes dentro del texto, donde ningún detalle es superfluo y todos tienen su oscuro brillo, como en un Von Stroheim de ambiente californiano, podremos afirmar que hemos visto cómo el cine se cuenta a sí mismo en un gran *film negro*.

1979

«EL MITO DEL ANÁLISIS»,
DE JAMES HILLMAN

Se puede decir que este libro señala el principal desarrollo de la psicología analítica tras la muerte de Jung. James Hillman cuestiona el análisis mismo con radicalidad y con una coherencia que trastocan e impiden toda posible *routine* de las diversas escuelas (las junguianas no menos que la freudianas). Después de décadas en las que el análisis ha pretendido diseccionar al mito, aquí, por primera vez, se nos pregunta: ¿cuál es el mito que está detrás del análisis y que lo determina desde la profundidad? La respuesta será seca y dura: ese mito es un mito de dominio (e implícitamente de persecución), que se remonta a Apolo y a su terrible ambigüedad de sanador/destructor. No por casualidad ese mito es el único que el análisis se ha «olvidado» siempre de analizar. De ahí deriva no solamente toda la práctica clínica positivista (de la que ha brotado, entre otras cosas, el psicoanálisis), sino también toda una estrategia ofensiva que nuestra civilización ha usado en diversos ámbitos. De ahí deri-

va también ese proceso que ha impulsado a Occidente a degradar, en sucesivas fases, la imaginación, el alma y lo femenino, condenándolas a ser las tres potencias oscuras que es necesario recluir. Aquí Hillman nos ofrece una magistral demostración histórica, recorriendo la formación de lenguaje de la patología, que ha engullido con voracidad en la «enfermedad» áreas inmensas de la vida, y los avatares del mito de la inferioridad femenina. Acerca de este último tema, sobre el que se han amasado avalanchas de textos en estos últimos años, se diría que no existe nada tan agudo y sustancioso como el ensayo de Hillman que forma la tercera parte de este libro.

Una vez individualizados los crueles secretos que presupone la práctica del análisis, ¿qué vías se abren (si se abre alguna)? Para huir de la venganza de Apolo, dice Hillman, no hay otra salida que afrontar el problema freudiano del «final del análisis» en la perspectiva de *un fin* del análisis mismo. Retomando una magnífica imagen de John Keats, que habla del mundo como del «valle de Forjar Almas», Hillman reconduce todo aquello que podemos salvar del análisis a esta oscura actividad de auto-elaboración del alma, de transformación alquímica de lo vivido. Caerán en este punto, como es obvio, todas las inconsistencias pretendidamente «científicas», que ya Jung utilizaba sobre todo para no espantar demasiado a los bienpensantes. Quedará, en cambio, en toda su potencia, el contacto con las grandes imágenes, ese itinerario entre los arquetipos que Jung había delineado y Corbin había indicado como vía *de lo imaginario y a lo imaginario*. Pero esta vez no nos hará de guía la cegadora luz apolínea —aquí será esencial, como en una prueba de fábula, «destronar al «analista interno», que tiene su sillón en nuestra mente»— para llegar a esa «transformación de la psique en vida» que escapa por fin a la «maldición del espíritu analítico».

1979

La casa de Mario Praz es una de las contadas maravillas que han aparecido en la Roma moderna. Este libro es la historia de cómo aquella casa, con todos sus memorables objetos, crece junto a la vida de sus habitantes, enredándose con ellas de modo inextricable. Hasta el punto de que sólo a través de sus objetos este gran crítico —que siempre ha amado la luz reflejada por los espejos y por ello ha sabido percibir con magistral agudeza la refracción de los gustos y de los ecos en la literatura y en el arte— ha conseguido contar su vida. El lugar es el Palacio Ricci, en la gloriosa Via Giulia. Cuando Praz se muda allí, en 1934, la calle se abría como «un pasillo entre aquellas habitaciones que eran los patios delanteros de sus edificios» —o, también, «como una grieta» en la que «la niebla del pasado se haya demorado, estancándose». En aquellas ensenadas de niebla el joven profesor comenzó a construir, con amorosa lentitud, entre las desnudas paredes renacentistas, su «casa de la vida»: y poco a poco las habitaciones se llenaron de objetos amados por Praz, por una suerte de predestinación del gusto en que se manifestaba una evaluación crítica, anticipada a su tiempo, que acaso sólo hoy podemos apreciar en su compleja coherencia. Ante todo el mobiliario Imperio, por entonces casi despreciado, que daría a la casa su sello distintivo inconfundible. Después los numerosos objetos, con frecuencia descuidados por las pomposas historias del arte: ceras, abanicos, cuadros de interiores, *conversation pieces*. Con el paso de los años, se iba formando de este modo una suerte de «museo vivo» que hoy es único en el mundo, no sólo por la calidad de sus piezas sino porque constituye un lugar en el que permanece inalterada la invisible pátina del fetiche. Praz nos lo cuenta en estas páginas haciéndonos pasar de habitación en habitación, con el tono de un amable guía, prodigiosamente erudito, que es al mismo tiempo un ensayista y memorialista de

la especie más feliz: la de Lamb, De Quincey y Pater. Como ciertos personajes descritos por su amado Lamb, también Praz es una de aquellas personas «que poseen facultades más bien sugestivas que comprensivas, y que se contentan con fragmentos y con recortes de Verdad». Las Verdades de Praz están ante todo en los objetos y desde ella se destiñen en las personas. Invirtiendo así el camino habitual, Praz ha conseguido darnos en estas páginas algunos retratos memorables (por ejemplo, de ciertas figuras femeninas), y ha pintado él mismo algunas *conversation pieces* deliciosas y con frecuencia irónicas, en las que reconocemos a ilustres escritores y personajes de la cultura Europa del siglo XX. Todo esto gracias a que ha evitado la vía de la memoria lineal y directa, haciendo que los rostros de las figuras (incluido el suyo) afloraran de las «aguas turbias» de un espejo antiguo durante una visita a los tesoros dispares de la «casa de la vida». Así, en fin, el lector se encontrará en estas páginas como en un bosque encantado, que un potente artificio mantiene apartado de la vida inmediata para capturar la vida secreta de las imágenes reflejadas, según las intenciones del sabio mago que lo habita, como Praz mismo nos lo ha apuntado en unas pocas y espléndidas palabras: «Me encantan los espejos y las imágenes reflejadas en los espejos que ya se han alejado un poco de la vida, ya convertidas en cuadro, gracias a esa gélida égloga de cristal que las separa como la pared transparente de un acuario separa de la vida ordinaria ese mundo de criaturas silenciosas de magníficas libreas, que se mueven como apariciones entre rocas, musgos, madréporas y pequeñas constelaciones de burbujas.»

1979

«GINSENG»,
DE MICHAÏL PRIŠVIN

El ginseng, «raíz de la vida», es una planta a la que se le atribuye, desde la antigüedad, grandes poderes mágicos. Hacia ella, sin saberlo, se dirige la aventura de un joven químico ruso que, durante la guerra ruso-japonesa de 1904, abandona el frente, cruza la frontera con China y, de pronto, se encuentra en aquello que se le aparece de inmediato como un paraíso, entre «flores rojas grandes como hogueras, mariposas como pájaros» y valles de hierba altísima. Un viejo chino cubierto de arrugas, infantil y sereno, que habita en una choza en la Montaña de Niebla, es quien lo inicia en la búsqueda del ginseng. En la suntuosa e intacta taiga que se extiende por todos lados, el desertor, convertido en cazador solitario, se da cuenta enseguida de que ha encontrado su tierra de origen, «aquella en la que eres invicto en la felicidad». Vivir en aquella tierra produce, en quien se reconoce en ella, transformaciones profundas, incontrolables. El joven baja la caña de su fusil, se enamora perdidamente de Chua-lu, la bella «cierva-flor» que un día se para delante de él, se deja abandonar por una mujer en que la «cierva-flor» se ha transformado. Mientras tanto, en el bosque, su ginseng «crece-crece», como dice el viejo chino, que sabe curar a los hombres y a las bestias, tiene el don de «volver vital todo aquello que hay en el mundo» y se revela como «el más tierno, el más atento y —me atrevo a afirmar— el más civilizado de los padres». Un vínculo sutil como los filamentos del ginseng une, en este libro, la búsqueda de las «raíces de la vida», el amor encantado entre el narrador-protagonista y la «cierva-flor», los duelos majestuosos entre los ciervos que la cortejan, la astuta y a la vez amorosa captura de los ciervos, el jolgorio de las aguas subterráneas y la progresiva «licuefacción» de los límites entre las piedras, las plantas, los animales y los seres humanos. «Encontrar el propio Ginseng» y al mismo tiempo dominar la Montaña de Niebla,

por una inclinación que el joven químico arrastra junto con nuestra civilización: estos dos impulsos, oscuros y opuestos, se tejen aquí en una fábula que sólo un escritor de mano perfectamente inocente hubiera podido contarnos.

Pensamos en Hesse y en Hamsun leyendo estas páginas, pero sobre todo pensamos en el protagonista de este libro. Prišvin debía parecersele: también él había abandonado muy pronto el mundo civilizado para buscar en la taiga de Manchuria «esa existencia en la que nace la poesía, en la que no existe diferencia sustancial entre el hombre y la fiera». Sus primeros libros se titularon *La caza de la felicidad* y *En el país de los pájaros no asustados* (1906), que podrían ser los luminosos títulos de *Ginseng*. Nacido en 1873, su juventud era exactamente «la normal en un intelectual: revolucionaria» (aunque su primer libro fue de agronomía: *La patata en los campos y en los huertos*). Cuando se produce la Revolución de 1917 se queda al margen, igual que se mantuvo aparte de la vida literaria rusa hasta su muerte, en 1954. *Ginseng* se publicó en 1933. De este libro, que da la perfecta medida de Prišvin, escribió: «Mi alma se reflejaba en la naturaleza ignota para mí o, al contrario, la naturaleza ignota se reflejaba en mi alma. He descrito esta reflexión recíproca.» En cada una de estas páginas sentimos el «rumor de la vida», semejante al rumor de las mariposas nocturnas que concurrían a revolotear alrededor del fuego del viejo chino, sobre la Montaña de Niebla.

1979

«EL DÍA DEL JUICIO»,
DE SALVATORE SATTA

En Cerdeña, en esa isla de «demoníaca tristeza», una ciudad que es un «nido de cuervos», Nuoro, habitada por gente que

«parece el cuerpo de guardia de un castillo de mala fama». En esta comarca «que no tiene motivo para existir» habita una vieja familia de acomodados notarios, los Sanna Carboni, representantes de una autoridad que pertenece, en todos los sentidos, a otro mundo. *El día del juicio* cuenta la historia de esta familia entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Y, junto a ella, la de todo el pueblo de Nuoro, desde los notables hasta las «mujeres ricas y pálidas que soñaban y se pervertían en la clausura», desde los bandidos a los ociosos del Paseo, a los curas y vagabundos, a las prostitutas. Si bien es cierto que los avatares de los Sanna forman la espina dorsal del libro, todos los personajes se mezclan en un nudo inextricable. Su verdadero «lugar común» es en realidad la muerte, el cementerio de Nuoro, «dominado por las rocas, que parecen parcas». Más que una nueva saga familiar, con ese andamiaje pletórico y en el fondo previsible, propio del género, este libro podría ser definido como una novela metafísica. Aquí los vivos y los muertos, la Ley y las mujeres, los inocentes y los criminales son como impulsados por un torbellino veloz para presentarse en la memoria de quien los cuenta, son fantasmas que persiguen al escritor, que por otra parte es uno de ellos e inadvertidamente se narra a sí mismo como fantasma. Todos se le acercan «conjurándolo a ser liberados de su propia vida». Pero, para que eso suceda, es necesario que el gran río de la vida se detenga en ese «acto antihumano, inhumano» que es el juicio, como Satta lo definió en un ensayo jurídico: «un acto que verdaderamente —si se lo considera en su esencia— carece de objeto». Pero «los hombres han intuito la naturaleza divina de este acto sin objeto y le han entregado su entera existencia». Para la Nuoro de Satta, que desconoce la Historia, «la verdadera y única historia es el día del juicio», así como el único pecado, para el código oscuro e implacable del lugar, es «el pecado de estar vivo». Detrás de la prosa descarnada, detrás de las historias secas y feroces, detrás de la dura concreción de los hechos, sentimos en estas páginas una continua fiebre visio-

naria. Suspendido en el momento antinatural y profético del juicio, un mundo entero habla aquí por primera vez y después se hunde: cada una de sus huellas tiene en estas páginas una intensidad violenta, dolorosa y, por momentos, de desesperada dulzura. Al final sentimos que, en verdad, «el sueño galopaba en aquellas tierras desnudas».

1979

«EL ÚNICO Y SU PROPIEDAD»,
DE MAX STIRNER

La censura prusiana juzgó este libro «demasiado absurdo para ser peligroso». Marx y Engels, en cambio, lo consideraron suficientemente peligroso para dedicarle más de trescientas páginas persecutorias de la *Ideología alemana*. Nietzsche nunca lo mencionó, pero confesó a una amiga su temor de que un día lo acusaran de plagiar a Stirner. Desde hace más de un siglo las historias de la filosofía lo definen como «tristemente célebre». En definitiva: *El único* es la obra más escandalosa e inaceptable de la filosofía moderna.

Cuando apareció, en Berlín en 1844, suscitó reacciones febriles y apasionadas en algunos medios, sobre todo en el ambiente del incipiente radicalismo de izquierda, es decir, de aquellos que, entre los herederos de Hegel, se aprestaban a poner en cuestión el orden establecido. Después siguió un largo silencio. Y, al fin, un redescubrimiento voraz, en los últimos años del siglo XIX, cuando Stirner aparecía, de una parte, como el precursor de Nietzsche y, de la otra, como el profeta del anarquismo individualista. Pero aunque Stirner tuvo una gran influencia subterránea, que ha actuado sobre personalidades tan dispares como Dostoievski y Traven, el mundo de la cultura oficial lo ha ignorado siempre. No quedaba claro si Stirner debía ser consi-

derado un filósofo, un loco o un criminal. Pero en *El único* estas voces hablan a la vez, y esta confusión irrevocable y burlesca de los temas y de los niveles es la primera peculiaridad del libro.

El único desarrolla «hasta las últimas consecuencias» esa «crítica» corrosiva que había sido, a partir de Kant, la palabra mágica de la filosofía; articula un sistema paranoico; funda las razones del delito. Esta mezcla no es un capricho de Stirner, sino que revela, por fin sin disimulos eufemísticos, un proceso que opera en todo el pensamiento moderno. Con sus argumentos estridentes, redoblantes y obsesivos, Stirner hace girar vertiginosamente la máquina de la metafísica; de lo que resulta una parodia majestuosa, prelude de la mudez del «indecible» *único*. Además, el ataque al pensamiento discursivo corre, para Stirner, paralelo a un ataque letal al «subsistente», a la sociedad que lo rodea.

Provocador y vagabundo de la metafísica, Stirner osó ver el mundo de la secularización triunfante, que es todavía el nuestro, como un mundo profundamente gazmoño. Lo *sagrado*, arrancado de los templos, se venga cargando las categorías más laicas de una violencia devastadora. La Sociedad, el Hombre, la Humanidad justifican ahora toda opresión del individuo que no se adecua al modelo «justo». El sarcasmo stirneriano, que opone el individuo agonista, marcado como «monstruo inhumano», al santo egoísmo de la Sociedad, lacera también a las sociedades «justas», prometidas por los visionarios de la humanidad (sean ellos reaccionarios, progresistas, liberales o socialistas), con dados que parecen, todavía hoy, perfectamente dirigidos (con frecuencia da la impresión de que apuntan a hechos acaecidos en nuestro siglo). El hecho de que su crítica desemboque en un nominalismo absoluto, manifiestamente insostenible, no parece preocupar a Stirner. En cierto modo era eso lo que buscaba: *El único* es una única e inmensa paradoja con la que el pensamiento sigue tropezando.

«LO PURO Y LO IMPURO»,
DE COLETTE

Un fumadero de opio parisino, con su clima de «espantosa paz de los sentidos», sirve de umbral a «este libro que, tristemente, hablará del placer». Como mórbida alucinación, parecen emanar de aquel lugar, envueltas en volutas de humo, historias y figuras: una generosa simuladora erótica, «experta en engaños y en delicadezas»; un don Juan conmovedor y siniestro, víctima austera de su Causa. Es la Gomorra parisina de principios del siglo XX, salpicada de personajes legendarios como Natalie Clifford Barney, Renée Vivien, la marquesa de Morny; y, frente a ella, la «intacta, inmensa, eterna Sodoma», confidencias lacerantes, traiciones y seducciones, patrimonios y honras disipados por jóvenes delincuentes, ritos negros de celos, comedias y canibalismo del eros, apariciones del andrógino. Con un desarrollo sinuoso, entre medias luces e imprevisibles deslumbramientos, Colette nos acerca a muchas historias entrelazadas, que después se disuelven como ecos de conversaciones remotas, donde la verdad aflora sin querer. Aquí todos son habitantes de un reino único, y Colette se mueve como la soberana, como erudita, como heroína y como víctima: el reino oscuro y efímero del placer —de «aquellos placeres que llamamos, a la ligera, físicos», como se lee en el epígrafe que figuraba en la cubierta de la primera edición. Con estas páginas, Colette ha querido «aportar su contribución al tesoro del conocimiento de los sentidos», un gesto que cumple con actitud devota y con reverencia algo temerosa. «Aquellos placeres» son, en efecto, seres peligrosos, engañosos, abrumadores y vengativos. Colette lo sabía como pocos, por algo había llegado a refutar con firmeza la conocida sentencia según la cual «o se vive o se escribe» —y en efecto siempre había escrito mucho y vivido muchísimo, superponiendo la escritura al filtro severo de la fisiología. Para ella, los «sentidos» son ante todo un torpe eufemismo para designar «lo Inexora-

ble», un «haz de fuerzas» que se anuda dentro de un «pellejo sordo e incomprensible: el cuerpo humano». Este libro es un deambular en torno a ese «pellejo», entre las zonas más manoseadas y más ignoradas del eros, un recorrido tortuoso, escandido en una prosa que oscila con magistral precisión entre los tormentos y las delicias.

Cuando apareció *Lo puro y lo impuro*, en 1932, bajo el título, después descartado, de *Aquellos placeres...*, las reacciones fueron de escándalo y de indignación. Colette escribiría: «Un día quizá se reconocerá que era mi mejor libro.» El tiempo le ha dado la razón: hoy encontramos en estas páginas, en su perfecta madurez, a esa Colette de garras afiladas de la que habló Cocteau: «Nunca limpiaremos lo suficiente a Madame Colette de ese falso carácter gracioso con que la leyenda insiste en envolverla... No la toméis por una entrañable anciana. Su zarpa de terciopelo podía mostrar sus garras fulminantes.»

1980

«LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO»,
DE RENÉ GIRARD

«Es un acto criminal matar a la víctima, puesto que ésta es sagrada..., pero la víctima no sería sagrada si no fuera asesinada.» Este terrible círculo vicioso aparece en cuanto se examina la realidad del sacrificio. Frente a ello, la *ambivalencia* tan frecuentemente evocada por el pensamiento moderno tiene el aire de un eufemismo piadoso, que apenas esconde el secreto, no ya de una práctica extinguida, sino de un fenómeno que obsesiona nuestro mundo: la *violencia* —y su vínculo oscuro e indiscernible con lo *sagrado*. Nexo más estrecho justo allí donde, como en la sociedad actual, se pretende conocer lo sagrado sólo a través de los libros de etnología: de lo sagrado se puede decir,

como observa Girard, que es ante todo «lo que domina al hombre tanto más fácilmente cuanto más se cree capaz éste de dominarlo».

¿Qué es lo que liga, lo que mantiene cohesionada a una sociedad? El «linchamiento fundacional», la sombra del chivo expiatorio, responde Girard —y la contundencia de la respuesta es proporcional a la lucidez, a la sutileza, a la agudeza del análisis que llevan a tal conclusión. Ya se trate de la tragedia griega o de los ritos polinesios, de Frazer o de Freud, de fenómenos de nuestro mundo o de grandes figuras novelescas, Girard siempre consigue mostrárnoslos a la luz de aquel acontecimiento primordial, siempre silencioso, siempre repetido, en el que la sociedad encuentra su origen, encerrándose en el círculo vicioso entre *sagrado y violencia*.

En este libro, que apareció en Francia en 1972, muchos reconocieron el fundamento de una obra de pensamiento de entre las más relevantes de nuestro tiempo. Con gesto drástico, Girard ha huido de las diversas neutralizaciones de lo «religioso» a que la antropología nos tiene acostumbrados desde hace décadas. Además ha identificado en este delicado *escamotage* cientificista «una repulsión y consumación ritual de lo propiamente religioso, tratado como *chivo expiatorio* de todo pensamiento humano». El *mana*, el *sacrum*, el *pharmakon*, estas palabras de poder contagioso, cargadas de ambigüedad y de significados contradictorios, vuelven aquí al centro de la reflexión, como están, de hecho, en el centro de la vida. Pero, precisamente porque, como ha observado Girard, «la simplicidad y la claridad no están de moda», y justamente porque tales palabras son por excelencia complejas y oscuras, la indagación que se nos propone tiene una evidencia, una nitidez, una precisión que se imponen desde las primeras líneas. Al final nos encontraremos cara a cara con una constatación lacerante sobre la realidad que nos circunda: «La tendencia a borrar lo sagrado, a eliminarlo por entero, prepara el retorno subrepticio de lo sagrado, de forma ya no

trascendente sino inmanente, en la forma de la violencia y del saber de la violencia.»

1980

«EL LIBRO DE LOS AMIGOS»,
DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Cuando, en 1922, apareció la primera edición de este libro, Hofmannsthal debió de recordar las palabras con las que Goethe había anunciado aquella obra suya que quiso titular *Libro de los amigos* y al final se llamó *Diván de Occidente y Oriente*: «*El libro de los amigos* contiene esas serenas palabras de amor y simpatía que en ciertas circunstancias son ofrecidas a personas amadas y estimadas, generalmente en el modo persa, con los márgenes de arabescos de oro.» La primera característica de este libro es por tanto el del don ofrecido a personas afines, y en cuanto tal es presentado como número 100 de la Biblioteca Adelphi.

Ahora bien, en tanto que dirigido a los amigos, este libro ha sido también, en cierto modo, escrito por amigos. Mezclando sus pensamientos y reflexiones a aquellos de los autores célebres y antiguos —y a los de los menos conocidos y contemporáneos—, Hofmannsthal ha creado un singular deslizamiento: antes aun que a sí mismos, esos nombres indican las voces que participan en una conversación inagotable. Incluso dentro de la voz del autor parece esconderse la de muchos otros, que gracias a él hablan de incógnito. Con el gesto de un soberano discreto y casi invisible, Hofmannsthal se preocupa de fijar un espacio más que de llenarlo: prepara un paraíso para los pensamientos, en el sentido persa del «jardín cercado». De este modo, las reflexiones que reúne no tienen nunca la solemnidad y la autosuficiencia de las máximas, sino que se tejen una con otra como una

multiplicidad de voces que se responden. El conjunto asume una autoridad más inaferrable, que se abandona al carácter huido de la palabra dicha y perdida. Muchos de estos fragmentos se han extraído de memorias, cartas, diarios —y, más que a una manera común de pensar, parecen referirse a una experiencia de vida que las voces diversas, cuyo rostro permanece con frecuencia en la sombra, tendrían en común. No será Hofmannsthal, enemigo de lo explícito, quien precise qué es lo que tienen en común estas voces; será en cambio cada lector atento quien vea que el espacio señalado por este libro es el mismo de una cultura occidental que hubiera llegado a enseñarse a sí misma, en sentido metafísico, las buenas maneras. El primer precepto de las cuales sería, en relación con el pensamiento, el que viene aquí señalado: «La profundidad se esconde. ¿Dónde? En la superficie.»

1980

«LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA HUMANIDAD»,
DE KARL KRAUS

Los últimos días de la humanidad está en el centro de la obra de Karl Kraus, como el Minotauro en el laberinto. Todos sus ensayos, aforismos, panfletos y poemas convergen hacia este texto de teatro irrepresentable, que acoge en sí todos los géneros y los estilos literarios, así como la realidad de la que habla —ese evento irrepresentable que fue la Primera Guerra Mundial— encerraba en sí la más sutiles e inéditas variedades del horror. Para Kraus, desde el principio, la guerra fue un tejido alucinatorio de voces, desde el «grito cotidiano, ineludible y horrendo: ¡Edición extraordinaria!», a las conversaciones de los corrillos, de las declaraciones vanas y vacías de los Poderosos o las «piezas de colores» de la prensa, hasta el lamento inarticulado de las víctimas. «No existe *una sola* voz que Kraus haya dejado escapar; estaba

colmado de cada acento particular de la guerra y lo reproducía con su fuerza precisa», escribió Elias Canetti, que escuchó en Viena muchas de las lecturas públicas de Kraus de escenas de *Los últimos días...* De esta forma, mientras los escritores más ilustres de su tiempo, con rarísimas excepciones, daban una imagen miserable de sí mismos, participando jactanciosos, en cualquiera de los bandos, en la exaltación bélica, Kraus fue el único que consiguió capturar ese acontecimiento feroz en todos sus aspectos, y en el momento mismo en que acontecía, en la página escrita: «La guerra mundial ha entrado por completo en *Los últimos días de la humanidad*, sin consuelos y sin miramientos, sin ornamentos ni edulcorantes, y sobre todo, y éste es el punto fundamental, sin habituarse nunca a ella» (Canetti). Para llegar a eso, Kraus debió abandonarse a un ardiente delirio, a una perenne peregrinación chamánica a través de las voces, sobre los miles escenarios de la guerra, de las trincheras a los cuarteles generales, de los puestos de vigilancia y los palacios imperiales a los interiores burgueses de los cafés. El resultado se presenta como una imponente «roca errática» de la literatura del siglo XX, que rompe todas las categorías: en primer lugar, la de la «tragedia», a la que alude en el subtítulo con dolorosa ironía. Porque la tragedia presupone al menos la conciencia de la culpa, en tanto centenares de personajes —entre los que encontramos a los dos emperadores, Francisco José y Guillermo II, y varios poderosos malignos, y también una periodista locuaz y muchos de aquellos lectores libres de periódicos que componen la voz de la masa— concuerdan en un único rasgo: una espantosa comicidad, dada por su inconsciencia común de aquello que provocan y sufren, satisfechos como están de transmitirse frases hechas y de «llevar su óbolo» al altar en el que se atienden las bodas sagradas entre la Estupidez y el Poder. Como Kraus había visto ya todas las atrocidades de la guerra en la afable vida vienesa de los primeros años del siglo, del mismo modo vio con perfecta claridad, en la Primera Guerra Mundial, no sólo el na-

zismo (que aquí aparece admirablemente descrito antes incluso de que existiese el nombre), sino también los años en los que vivimos: *la edad de la masacre*. Por eso las palabras que Kraus escribió en la introducción de *Los últimos días...* se dirigen a nosotros tanto como a los lectores de entonces: «El público de este mundo no sería capaz de soportarlo. Pues es sangre de su sangre y sustancia de la sustancia de aquellos años irreales, inconcebibles, incomprensibles para cualquier atención intelectual, inaccesibles a cualquier recuerdo y conservados solamente en un sueño cruento; de aquellos años en que los personajes de ópera recitaron la tragedia de la humanidad.»

Karl Kraus (1874-1936) fundó en 1899, en Viena, la revista *Die Fackel*, que a lo largo de treinta y siete años difundió sin tregua «traición, terremoto, veneno e incendio del *mundus intelligibilis*» (Walter Benjamin). En la revista aparecían sobre todo los textos —ensayos, glosas, polémicas, aforismos, poemas— que Kraus reelaboraba después y publicaba como libro. Así sucedió también con algunas escenas de *Los últimos días de la humanidad*. Kraus escribió la mayor parte del texto durante la guerra y realizó diversas lecturas públicas de algunas escenas. Siguió después trabajando en el proyecto hasta 1922, cuando apareció la edición definitiva.

1980

«CINCO MUJERES APASIONADAS»,
DE IJARA SAIKAKU

«Cuentos del mundo fluctuante» (*ukiyo-zōshi*): así se definía en el Japón del siglo XVII el género literario al que pertenece este gran clásico, traducido aquí por primera vez al italiano. Ijara Saikaku fue maestro inigualado del *ukiyo-zōshi*: rico en detalles y datos concretos como un Balzac oriental, ágil y límpido como

un Maupassant, con él la narración irrumpe en la vida cotidiana, mezclando el *pathos* con la ironía. En estos relatos, las fascinantes figuras de las estampas japonesas, entre los siglos XVII y XVIII, salen de sus tapices y se mueven frente a nosotros: por calles hormigueantes, en los barrios del placer, en los puestos de los mercados, en las estapas del peregrinaje, entre biombos y almohadas. Jovencitas y rufianas, mercaderes y libertinos, curas y cortesanas: sus destinos se cruzan, se entrelazan, se ramifican y disuelven —en pequeños toques, en breves pasajes, en rápidos cambios de escena. Están unidas por el hecho de viajar en los «barcos cargados de todos nuestros deseos» y por ese sentido penetrante de la fugacidad que rodea, como una pátina preciosa, toda forma de vida en el Japón. Lo que atrae a Saikaku es el salto, entre estos destinos dispares, de la pasión erótica: amores que, con frecuencia, se disparan por un mínimo gesto, por una aparición furtiva —y enseguida quedan capturados en las redes sutiles y desmesuradas de las prohibiciones, de las costumbres, de las ceremonias. Alusiones, subterfugios, disfraces, equívocos, fugas y ardidés acompañan así a estas historias, en las que el sabor de la animalidad es tan agudo como el de la etiqueta, en la que el éxito puede resultar fácilmente funesto.

Las peripecias contadas por Saikaku son verídicas. Un día los amantes de su relato han sido realmente condenados a muerte, se han suicidado o se han reunido inesperadamente. Pocos años después Saikaku, como uno de sus memorables libertinos, colecciona las cartas de amor, las mangas de kimono, las enaguas rojas, los mechones de pelo, los trozos de uñas y los amuletos perdidos, y lo encierra todo en ese «almacén del mundo fluctuante» que es su prosa. Esas peripecias salieron transformadas en fantasmas, en leyendas transmitidas de boca en boca, corroídas por el tiempo, atravesadas por el llanto como las mangas de tantas «mujeres apasionadas» de sus páginas. Su narración, rociada de comentarios sabrosos y secos («Nada es más terrorífico que la mujer», sentencia en una ocasión, pero sus

personajes femeninos son de lo más cautivante), se desliza continuamente de lo grotesco a lo trágico, de la crueldad a la dulzura, hasta que todas las historias se ven unánimemente acogidas por el «mundo del rocío». Lo que permanece es espuma y humo. Presentados con una corporeidad hiperreal, los personajes de Saikaku adquieren una sutil evanescencia, como una de esas desventuradas amantes celebradas por él, de la que «aún ahora parece ver la imagen del vestido azul pálido que llevaba aquella última mañana», cuando fue condenada a muerte junto con su amado.

1980

«MI PADRE Y YO»,
DE J. R. ACKERLEY

Durante más de treinta años Joe Ackerley pensó en la historia que este libro cuenta. La muerte de su padre, acaecida en 1929, y ciertas revelaciones sorprendentes sobre su vida lo habían dejado en un estado de perplejidad y de curiosidad aguda. Se había dado cuenta de que durante muchos años había vivido junto a una persona de la que apenas sabía nada y comprendía aún menos: lo había tenido por un acomodado hombre de negocios —lo llamaban «el rey de las bananas»—, de aire marcial, apegado a sus hábitos aunque siempre pronto al chiste vulgar, un hombre que pasaba (y presumiblemente había pasado) toda su vida entre el despacho y la familia. Pero tras la muerte sus orígenes y sus amores aparecían bajo una luz distinta, e indicaban los pasos de hombres, mujeres y aventuras de las que el hijo no sabía nada. Por otra parte, el joven Ackerley se había considerado siempre lo opuesto a su padre, ante todo en dos aspectos: era un delicado intelectual que alimentaba trabajosamente una vaga vocación literaria y un homosexual predatorio, siempre a la bus-

ca del «Amigo Ideal» que, preferiblemente, debía ser proletario y vestir uniforme. Lo que entonces afloraba de la vida de su padre cambiaba por completo la perspectiva, tejiendo sus vidas en una secreta complicidad, abriendo, póstumamente, ese diálogo que en vida siempre habían evitado. Este libro es la historia sinuosa de esas revelaciones, de ese diálogo desolado y amoroso, de la lenta búsqueda de una verdad.

Con una sucesión de golpes de escena, admirablemente graduados por los flujos del tiempo y de la narración, Ackerley descompone el cuadro de una supuesta normalidad familiar tardovictoriana y lo recompone en un laberinto de complejidades e interrogantes: toda vida —y no sólo la suya, como el joven Ackerley suponía ingenuamente— parece esconder muchas otras en su seno. Mientras acumula los elementos para trazar el retrato del padre, recorriendo los sucesivos y escandalosos descubrimientos que había hecho acerca de él, se siente arrastrado a trazar también un autorretrato, que consiste ante todo en la escandalosa confesión de la propia homosexualidad. Revelando los secretos del padre, Ackerley quiere revelar también esa parte de sí mismo que su padre había escondido. Trata ambas historias con la misma distancia ecuánime, de gran narrador, concediendo a los hechos toda su crudeza, sin complacencias ni hacia los demás ni, mucho menos, hacia sí mismo. Seco, irónico, idiosincrásico, Ackerley tiene algo de cruel precisión en la evocación del pasado como una serie de pasillos que terminan en puertas cerradas, como una colección de objetos inútiles, dispares y alusivos. Su escritura sabe restituir esos fragmentos de vida que nunca terminan de adaptarse a su inestable aura psíquica. Como *Padre e hijo* de Edmund Gosse, pero en la vertiente turbia y amarga de la experiencia, este libro es el memorable testimonio de una relación de la que ningún libro conseguirá agotar los secretos.

«FÁBULA DE LA VIDA»,
DE PETER ALTENBERG

Peter Altenberg aparece en la Viena finisecular como una extraña piedra caída del cielo, pero compuesta de materiales afines al terreno en la que fue encontrada. Karl Kraus y Hugo von Hofmannsthal, muy jóvenes pero ya completamente opuestos, coincidieron enseguida en el reconocimiento de su figura: ambos sintieron, desde el principio, el sonido justo de Altenberg en sus vívidos esbozos, en sus novelas que duran pocos segundos, en las divagaciones alambicadas, en su «estilo telegráfico del alma». Los libros de Altenberg se presentan como la suma de numerosos papeles sueltos, por lo general esbozados rápidamente en la mesa de un café, que debían contener otros tantos «estratos de vida». El don más evidente que mostraban era la inmediatez, la capacidad de evocación instantánea. Pero era sólo cierta vida, ciertos lugares, ciertas escenas, ciertos personajes los que hacían vibrar esa prosa: una calle junto a un lago, abandonada, o el jardín de un café musical, una niña muy bella y aburrida junto a sus padres, un piano que suena detrás de una ventana abierta, una soprano de gracia inexplicable, una conversación hecha de obviedades que dan a entender cosas terribles, un determinado lugar del Prater, la fotografía de una niña desnuda... En todo ello Altenberg reconocía esa zona de la vida a la que él mismo pertenecía por completo: el exceso inútil, la espuma irisada. Como eterno fetichista y cantor de *esa* vida, cada vez más amenazada de ser sofocada por lo «servil "necesario"», Altenberg se sentaba durante horas en el café, lanzaba rayos de condena y enormes insolencias, se confesaba a cocheros y prostitutas, adoraba a las muchachas que debían permanecer en silencio para no arruinar su encanto. Aquellos que lo trataron, quienes lo admiraron en aquellos años —y no sólo Kraus y Hofmannsthal; también Polgar y Loos, de los que publicamos sus memorables testimonios; y también Alban Berg, que puso

música a algunas de sus «tarjetas ilustradas»—, nos han dejado de él una imagen de grandiosa excentricidad. «No existe mejor punto y aparte que esta inverosimilitud», escribía Kraus. En la constelación de la «Viena del lenguaje», Altenberg es el elemento más imprevisible y extravagante, el escritor que no buscaba más «crisis de los fundamentos» que la de la vida misma, de la que siempre se mostró en extremo enamorado, como sólo puede serlo un «inválido de la vida», atravesado por la hipocondría y la angustia. Pero su voz fascinó por completo a sus célebres amigos, y continúa haciéndolo hoy, como la de una irreductible infancia. Hofmannsthal fue quien lo advirtió: «Sentirse niño, comportarse como un niño es el arte conmovedor de los hombres maduros.»

1981

«AUTO DE FE»,
DE ELIAS CANETTI

Auto de fe (1935), primer libro de Elias Canetti y su única novela, es una obra solitaria y extrema, marcada por la intransigente felicidad desde su inicio. Aquí todo se desarrolla en la tensión entre dos seres crecidos en extremos opuestos de las grandes ramas del árbol de la vida: el sinólogo Kien y Teresa, su ama de llaves. Kien es un gran estudioso que desprecia a los profesores, considera superfluos y desagradables los contactos con el mundo y en el fondo sólo se interesa por una sola cosa: los libros. Los libros lo rodean y lo protegen, formados como veinticinco mil guerreros sobre las paredes de su casa sin ventanas. Experto, como todo filólogo, en el arte de la duda, Kien guarda una fe inquebrantable: para él, «Dios es el pasado» —y toda la vida anhela el «día en que los hombres sustituirán sus propios sentidos por el recuerdo y el tiempo por el pasado». Hasta que eso suceda, Kien,

que sentado en su escritorio domina un infinito teclado mental, apenas sale a la calle se pierde en lo desconocido, se vuelve inerte y grotesco: de todos sus tesoros le queda sólo la ilusoria coraza de un «carácter». Pero también su ama de llaves, Teresa, es un «carácter». Majestuosa en su larga sotana azul almidonada —su coraza—, Teresa recoge en sí la más refinada esencia de la mezquindad humana; asimismo es un ser autosuficiente, que desconfía del mundo: su bajeza es rigurosa, imbuida de su propia dignidad, y no tolera las medias tintas, como su inexorable escoba, que llega a todos los rincones. En la mente de Teresa se revuelven frases sobre las patatas, que están cada vez más caras, y sobre los jóvenes, cada vez más descreídos. En la de Klein resueñan sentencias de Confucio. Pero algo los comunica profundamente: cierta asombrosa coacción, el rechazo a admitir cualquier *otra* cosa en su mundo propio. Así, estos dos seres se enfrentan como dos jefes de tribus enemigas, que sin embargo se reclinan con horror frente a un dios extranjero. *Auto de fe* cuenta el cruce de estas dos trayectorias remotas, y sus consecuencias: la minuciosa y feroz venganza de la vida sobre Kien, que había intentado esquivarla con el mismo rigor con el que analizaba los textos antiguos. En la fantástica inocencia de Kien existe una vocación de sufrir todos los horrores, y lo seguiremos con espanto en su descenso hacia las regiones infames de la existencia, pobladas por un teatro picaresco de alucinaciones. Una vez que Kien, hostigado por Teresa, haya puesto un pie en el reino prohibido de los hechos, éstos proliferarán con facundia demencial y lo arrastrarán por bodegones infames, casas de empeño o el cuchitril de un portero. Esta novela áspera y angulosa se halla atravesada por una comicidad lacerante, única lengua franca en la que todavía puede comunicarse esta historia, antes de terminar en la risa de Kien mientras lo envuelven las llamas, al arder su biblioteca.

1981

«EL PENSAMIENTO CAUTIVO»,
DE CZESLAW MILOSZ

«Este libro fue escrito en París en 1951-1952, es decir, en un período en el que los intelectuales franceses, en su mayoría, se resentían de la dependencia de su país de la ayuda americana y depositaban sus esperanzas en un mundo nuevo, ubicado en el Este, gobernado por un líder de incomparable sabiduría y virtud: Stalin.» Así Milosz, con delicado sarcasmo, describió, en el prólogo a la edición italiana, la situación en la que nace y aparece por primera vez *El pensamiento cautivo* (1953). Pero al lector de hoy le espera el reconocimiento de lo que significa la lectura de este libro en 1981: el libro que de una vez por todas, antes de que la disidencia rusa pudiera manifestarse, antes de Solzhenitsin, de Siniavski y de Zinóviev, dijo lo esencial de lo que debía ser dicho acerca del comunismo soviético —y en particular sobre ese fenómeno colosal de vileza del espíritu y de servilismo crónico que ha marcado la relación de millones de intelectuales con el comunismo soviético. A diferencia de muchos disidentes rusos, Milosz habla con una terrible moderación: demasiado oscura es la experiencia que ha vivido para que su voz pueda alterarse. Es la voz —se siente a cada página— de un gran escritor, de un habitante de esa vieja y culta Europa de los pueblos bálticos, que fueron «pisoteados por el elefante de la Historia» sin que Occidente apenas se diera cuenta. Este libro no es un ensayo, es un relato, no es un libro de memorias, es la demostración irrefutable, transparente, de lo que significa en la vida cotidiana, para un número enorme de personas, la obediencia al Método, nombre que designa aquí el marxismo-leninismo, esa singular doctrina que «puede transmitir por vía orgánica una “visión del mundo”», como la píldora de Murti-Bing imaginada por el genio visionario de Witkiewicz. Si fuese una posición filosófica cualquiera, tal doctrina sería de una poquedad difícilmente comparable. Pero se trata de otra cosa, de un

grandioso artificio que consiguió en verdad «cambiar la vida»: el Método, una vez que envuelve un mundo con las «tenazas de la dialéctica», permite a todo el mundo sonreír con indulgencia superior frente a cualquier pensamiento, invita dulcemente a vigilar y denunciar a los demás, enseña embriagadoras mezclas de verdad y mentira, concede la felicidad de sentirse en el centro de la corriente de la historia y ofrece instrumentos fáciles para dejar fuera de juego a los enemigos. A las devastadoras consecuencias del Método en los individuos, a las prodigiosas transformaciones que produce en sus vidas está dedicada la segunda parte del libro de Milosz: allí traza una secuencia de perfiles ejemplares, cargados de intensidad novelesca —y constriñe al lector a percibir cuál ha sido, en cada uno de sus pasajes, la suerte cruel de quien ha visto sucederse, en su propia tierra, el furioso horror del nazismo y la viscosa opresión soviética. La revuelta de Varsovia, con los nazis asesinando mientras los soviéticos observan complacidos desde la rivera opuesta del Vístula, es en cierto modo la experiencia emblemática de todo el siglo XX. Milosz, que sobrevivió dolorosamente a ella, ha sabido en estas páginas contárnosla a nosotros, occidentales eternamente desprevenidos, dejando hablar a los hechos y a las fisonomías como sólo un poeta sabe hacerlo. En Polonia este libro aún está prohibido.

1981

«ZEN Y EL ARTE DEL MANTENIMIENTO
EN LA MOTOCICLETA», DE
ROBERT M. PIRSIG

Esta novela es una Gran Aventura, a caballo de una motocicleta y de la mente, es una visión abigarrada de la América *on the road*, de Minnesota al Pacífico, y un lúcido, tortuoso viaje iniciático.

Una mañana de verano, el protagonista se sube a su vieja y amada motocicleta, con su hijo de once años en el sillín y, junto a él, otra moto con dos amigos. Parte para unas vacaciones con «más ganas de viajar que de llegar a ningún lugar en particular». Pero, desde el inicio, todo se confunde: el paisaje, que cambia continuamente desde las marismas a las praderas, a los bosques, a los cañones; los recuerdos que divagan en la mente y las redes tenaces de los pensamientos que se tejen en torno al narrador. Para él, viajar es una ocasión para vaciar los canales de la conciencia, «obstruidos por los escombros de los pensamientos estancados». Otros pensamientos crecen como hierbas en la crónica del viaje: el amigo se detiene, sufre un desperfecto, impreca, no sabe qué hacer. Y el narrador se pregunta: ¿cuál es la diferencia entre quien viaja en motocicleta sabiendo cómo funciona la moto y quien no lo sabe? ¿En qué medida uno se debe ocupar del mantenimiento de la propia moto?

Mientras mira alucinantes prados azules de flores de lino, se formula una respuesta: «El Buda, el Divino, reside en el circuito de una calculadora o en los engranajes del cambio de una moto con la misma comodidad que en la cima de una montaña o en los pétalos de una flor.» Este pensamiento es la minúscula palanca que servirá para levantar otras preguntas que se precipitan: ¿de dónde nace la tecnología, por qué provoca odio, por qué no hay forma de sustraerse a ella? ¿Qué es la Calidad? ¿Por qué no podemos vivir sin ella? Como un metafísico salvaje, como un lobo acostumbrado a huir de las trampas de los cazadores, que en este caso son las propias palabras, el narrador avanza con su moto por caminos desiertos o atestados, seguido por el fantasma de Platón y Aristóteles, y sobre todo por el «fantasma de la racionalidad», invisible modelador de la motocicleta y de todo nuestro mundo. En su búsqueda una voz se cruza con la suya, la de su Doble, Fedro, que años antes había pensado aquellas mismas cosas y, tras ellas, había encontrado la locura. Ambos quieren tercamente remontarse hasta ese punto, oscuro y leja-

no, en el que «razón y Calidad se dividieron». Alcanzado ese punto aparecerá evidente, luminoso, que «la verdadera motocicleta en la que estáis trabajando es una moto que se llama vosotros mismos».

Publicado en 1974 en Estados Unidos, ópera prima de un autor desconocido, este libro obtuvo un éxito inmediato y enorme (cinco reimpresiones en el mismo mes, al aparecer la edición de bolsillo), sólo comparable al de Castaneda y al de Tolkien. En poco tiempo se convirtió en un libro-símbolo, la novela de un «itinerario de la mente» en la que muchos se han reconocido.

1981

«CONSAGRACIÓN DE LA CASA»,
DE MARIO BORTOLOTTO

Este libro es una indagación sobre el teatro lírico articulada en una constelación de once ensayos: en primer lugar encontramos a Wagner, en su obra fundacional, *Lohengrin*; después, sucesivamente, a Debussy, Schönberg, Stravinsky, Strauss, Puccini, Janáček, Chaikovski, Berg y Berlioz. Cada uno de ellos es analizado mediante una ópera en particular, con un brillante *a parte* dedicado a las vicisitudes de la opereta. Estos ensayos no se comunican entre sí como otras tantas etapas de un decurso histórico lineal, sino que resuenan el uno en el otro, remitiendo a una «filosofía de la música moderna» decidida a sustraerse de las ardientes tenazas de la dialéctica adorniana, a pesar de presentarse como un homenaje al maestro inigualado del pensamiento musical. En la visión de Bortolotto, el drama musical moderno, irrevocablemente anunciado por el cisne de *Lohengrin*, se despliega en un abanico de formas con frecuencia incompatibles, pero que siempre señalan un horizonte común: la *Romantik* alemana, entendida aquí como el lugar geométrico de

la música misma en su improbable, efímera y sublime epifanía occidental. Es el lugar que no puede (ni quiere) alcanzar el melodrama italiano, que aparece aquí magistralmente tratado en la figura de Puccini, en cuanto ya contagiado, en las sutilezas y en las hechicerías de su orquesta, de lo *antímico*. La *Seele* es, de hecho, el alma romántica, la psique que expande en el cromatismo el presupuesto no sólo de la más rigurosa búsqueda en el lenguaje (como se demuestra desde Schubert a Webern), sino de una torsión definitiva de la música hacia una sagrada penumbra que el melodrama, encerrado en la representación canónica de los afectos, no podía conocer. En su *Fase segunda* Bortolotto ya había trazado una línea de la «nueva música» que, también allí en contraste con Adorno, partía de Debussy para llegar a Stockhausen y a la escuela americana. En este libro se dirige, en cambio, por una parte, a las raíces de lo «moderno» —y por la otra, se enfrenta con la relación entre la música y aquello que la contamina, como un fantasmal *otro*: la acción teatral. Aquí los recorridos se superponen en una frondosidad tropical. Aquí, con el implacable *machete* de un análisis siempre anclado en las células musicales, Bortolotto abre una «vía real» que nos conmina a mirar toda la música moderna desde una perspectiva radicalmente nueva. No pocas serán las sorpresas: dos compositores aparentemente opuestos, como Strauss y Stravinsky, desvelan ocultas afinidades en la práctica de la «metacomposición»; Chaikovski y Puccini son reivindicados contra las necias condenas por su excesiva dulzura; Berlioz aparece como el primer mensajero de los avances y de la fragilidad de la vanguardia; en Janáček se revisa la acción nefasta de los Buenos Sentimientos en el tejido musical; y sobre todo se libera al fantasma de *Lulú*, frágil y perfecta consumación de una imposibilidad: la ópera moderna.

1982

«LA VIDA APARENTE»,
DE GUIDO CERONETTI

Quizá ningún escritor italiano de hoy ha conseguido establecer una relación de complicidad con sus lectores como la de Guido Ceronetti. Desde hace ya algunos años la tercera página del diario *La Stampa* se ha convertido para muchos en una suerte de casilla de correos a la que se va a revisar cada día si ha llegado una carta del remitente habitual, siempre generoso e imprevisible. ¿De qué hablará esta vez? De Moisés o de Barbara Stanwyck, del teatro de variedades turinés o de Zola, de Goya o de la andropausia, de Santa Catalina o de Santa Teresa, de Clemenceau o de Horacio? Nos hablará de estas y de tantas otras cosas, volverá sobre sus temas, introducirá otros nuevos y variados, nos contará un viaje, cierta lectura, nos dará consejos acerca de cómo preparar el té —y será, cada vez, fiel y libertino, pero siempre roído por el «gusano metafísico». Ceronetti, alma *naturaliter gnostica*, gusta de mezclarse con todo, porque no pertenece a nada, titiritero fantasmagórico que *no existe* y sin embargo *es*. Filólogo y curioso, lector de libros de *toda* especie y al mismo tiempo «lector de calles, puertas, escaparates, gente, patios, rótulos», transforma el artículo de diario en diario de sus aventuras. Su culto de devoto sin hábito pero con un diccionario siempre al alcance de la mano está fundado ante todo en la precisión de la palabra y del oído. Todo —la lectura o la historia, la filología o la política— es para él igualmente central, en cuanto se refiere a un único centro que no tiene nombre. De esta forma, con igual seguridad, con igual vigor, Ceronetti nos muestra la superposición de una palabra latina y de un verso «encarnado» de Racine; o se adentra en las vísceras minerales de la «condenada, crasa, crucial segunda mitad del siglo XIX»; o azota la vileza de nuestro mundo al sesgo del «vacío ruso». En estas prosas, que recogen artículos publicados, en su mayoría, entre 1975 y 1978, habla quien ha luchado durante años con las raíces se-

míticas para extraer las únicas memorables versiones de la Biblia que han aparecido en lengua italiana, pero habla asimismo el vencedor de «apasionados concursos de tango, en compañía de extraordinarios turineses, mejores que los porteños del barrio de Evaristo Carriego». Empresas del todo improbables —y sin embargo Ceronetti las ha realizado, lo que nos anima a subir a su ágil «canoa que remonta los ríos interminables del crimen y de la muerte», sobre cuyas riveras crecen los bosques de la «vida aparente».

1982

«EN LA PATAGONIA»,
DE BRUCE CHATWIN

«Patagonia», decían Coleridge y Melville cuando querían dar a entender una cosa extremada. «Sólo queda la Patagonia, la Patagonia que le conviene a mi inmensa tristeza», cantaba Cendrars a principios de siglo. Tras la última guerra, algunos muchachos ingleses, entre los que se hallaba el autor de este libro, reclinados sobre los mapas, buscaban el único lugar posible para huir a la inminente destrucción nuclear. Escogieron la Patagonia. Y fue precisamente en la Patagonia donde se sumergió Bruce Chatwin, no ya para salvarse de una catástrofe, sino siguiendo la huella de un monstruo prehistórico y de un pariente marino. Encontró a ambos —y además descubrió una vez más el encanto de viajar, ese encanto tan inusual desde que cada rincón del mundo se ha vuelto el pretexto para un *inclusive tour*. Sin embargo, aquí está de nuevo: el inagotable reclamo, el móvil sobresalto de una sombra —el viajero—, entre escenas siempre cambiantes. Nada se revelará tan cambiante como la Patagonia, que se presenta como un desierto: «ningún sonido con excepción del viento, que silbaba entre los arbustos espinosos y la hierba

muerta, ninguna señal de vida fuera de un halcón o de un escarabajo inmóvil sobre una piedra blanca». En el seno de esta naturaleza, que tiene el carácter abstracto e irreal de aquello que es demasiado real, sin ningún hábito de convivencia con el hombre, Chatwin encontrará un archipiélago de vidas y de casos mucho más sorprendente que el de cualquier exotismo. Esta tierra excéntrica por excelencia es un perfecto receptáculo para la alucinación, la soledad y el exilio. Aquí los colonos galeses sirven el té entre bibelots; aquí hay locos que se transmiten el título de rey de los araucanos o cultivan la memoria de Luis II de Baviera; aquí se encuentran todavía los huidizos recuerdos de Butch Cassidy y Sundance Kid; aquí se respira el aire de los grandes naufragios; aquí exiliados bóers, lituanos, escoceses, rusos y alemanes deliran sobre sus patrias perdidas; aquí Darwin se topó con aborígenes de lenguaje sutil y los encontró tan «abyectos» que dudó de que pertenecieran a su misma especie; aquí se contemplan unicornios pintados en las cavernas; aquí sobrevive alguien que quiere olvidar un pasado atroz. Como un nuevo W. H. Hudson, devoto del «dios de los caminantes», Chatwin nos cuenta sus múltiples etapas: de las cabañas a las casas de chapa, a los absurdos chalets o enormes haciendas. Cada etapa es una novela en miniatura. Al final, la Patagonia será para nosotros un lugar *pululante de fantasmas, que se mueven sobre el fondo de la «calma primitiva» del desierto, en la que Hudson creía reconocer «acaso el mismo objeto de la Paz de Dios».*

Publicado en 1977 como ópera prima, este libro pertenece a la especie, hoy muy rara, de los libros que provocan una suerte de enamoramiento. La Patagonia de Chatwin se vuelve, para quien se apasione por este libro, un lugar que faltaba en la propia geografía personal y del que se advertía secretamente la necesidad.

1982

En este volumen se reúnen por primera vez todas las crónicas teatrales que Savinio escribió para el semanario *Omnibus*, dirigido por Leo Longanesi, entre 1937 y 1939. En ese período desfilaron frente a su mirada de espectador no cómplice todas las glorias y las miserias del teatro italiano, de los textos rutilantes del «bardo» D'Annunzio (y del «bardo de segunda» Sem Benelli) a las «frioleras» de las variedades, de *Los gigantes de la montaña*, de Pirandello a *Villafranca* de Giovacchino Forzano, en medio de las obligatorias *pochades* de los Rostand, Shaw, Rattigan, Bernstein, hasta algún Plauto, Shakespeare o Lope de Vega. En cuanto a los actores, iban desde el viejo Ermete Zacconi a la debutante Anna Magnani, y entre uno y otra —además del recuerdo vivificante de la Duse— encontramos a todos: de Benassi a la Morelli, de Ricci a la Pagnani, de Dina Galli a los De Filippo, de la Gramatica a la Melato, de Macario a Tòfano.

Savinio fue un gran espectador de ese teatro, en primer lugar porque iba a verlo de mala gana. Por una parte, para él, el teatro era la involuntaria y fugaz puesta en escena de una cultura; y Savinio sentía agudamente el tufillo rancio, la horrenda «santidad» de gran parte de la cultura italiana de aquellos años. Nuestros actores más célebres le parecían, casi todos, fatalmente «pensativos», incapaces por tanto de «frivolidad», definida por él como la «cualidad de más difícil adquisición», que «no aparece sino al final de una larga jornada de trabajo». De esa «frivolidad» son en cambio ejemplo supremo estas crónicas: impaciente, hilarante, pérfido, Savinio procede por acercamientos fulminantes, presentados como si fueran obviedades: así, gracias a él, comprendemos el profundo vínculo entre Ermete Zacconi y Shirley Temple; o la «estrecha afinidad entre la manera de recitar de Benassi y las decoraciones de hierro fundido que adornan las puertas del teatro Eliseo» (antes de su reforma); o el nexo

entre el «gran estilo» de Ruggero Ruggeri y «el de las copas con las que eran premiados los vencedores de los concursos hípicas hacia 1900». Pero la ironía no oculta, en Savinio, la ecuanimidad, que le permitía detectar con clarividencia la peculiaridad de los diversos talentos. En cuanto a los textos, para un espectador como Savinio, que veía en el *Cuento de invierno* de Shakespeare su ideal de «espectáculo de variedades», era una dulce tortura ascender a la *Alta montaña* de Salvator Gotta. Pero Savinio ponía remedio al sentido de sorda opresión que con frecuencia emanaba de la escena mirando a su alrededor, distrayéndose, divagando, con esa feliz infidelidad suya a las formas, que le permitía «pasar de una o otra como antaño, en las postas, se cambiaban los caballos». Entonces se le revelaba una visión mucho más grandiosa: el público. Ninguno de los espectáculos de aquellos años tuvo la majestuosa, pesada intensidad del público de una velada de Govi, que Savinio, cronista visionario, nos describe: «Parecía una asamblea de divinidades egipcias, mitad hombres, mitad animales. Ceños fruncidos sobre los que caían unas cabelleras densas como musgo, ojos acuosos e invadidos por los párpados, manos enormes posadas sobre las rodillas como costillas de ternera sobre el mármol del carnicero, espaldas de mapamundi, muslos como conductos de gas, y un jadeo profundo de rumiantes nocturnos en el establo.»

1982

«CUADERNO I»,
DE SIMONE WEIL

Los *Cuadernos* de Simone Weil se nos aparecen por fin como aquello que son: una obra única y solitaria, sin ascendientes, sin descendientes, un cristal perfecto compuesto de múltiples cristales. Simone Weil llenó dieciséis gruesos cuader-

nos entre principios de 1941 y octubre de 1942: tenía poco más de treinta años, la guerra estaba en su momento más oscuro, la vida la arrastraba, como a tantos refugiados, por Marsella, Estados Unidos y Londres, donde moriría en 1943, después de haber intentado de todas las maneras posibles que la dejaran lanzarse en paracaídas detrás de las líneas alemanas. Con prodigiosa intensidad, transmitiéndonos casi la pulsación del pensamiento mismo en el que se fija, Simone Weil anotó en ese período esta «masa no ordenada de fragmentos»: todos los temas de sus reflexiones precedentes, que habían sido sobre todo de orden filosófico y social, reaparecen; y algunos descubrimientos decisivos son aquí testimoniados, como la lectura de los grandes textos sánscritos, hecha junto a René Daumal. Pero lo que sorprende desde un primer momento es el invisible presupuesto que irradiaba su luz sobre estas páginas. Aquí, más que en ninguna de sus obras anteriores, habla un pensamiento transparente y duro, obstinadamente concentrado sobre un sutil haz de palabras que Weil encontraba interrogando unos pocos textos inagotables —los *Upanishad*, el *Bhagavad Gita*, los presocráticos, Platón, Sófocles, los Evangelios, San Pablo—: amor, fuerza, necesidad, equilibrio, bien, deseo, desventura, belleza, límite, sacrificio, vacío. Nada como el contacto con estas palabras puede volver evidente la miseria de la filosofía, de la ciencia, de la religión, de la política abandonadas a su *karma* occidental. Mientras, justo en presencia de estas palabras, se asciende al pensamiento de Weil, que es la experiencia misma de «enganchar el deseo propio al eje de los polos». Weil sabía perfectamente que esas palabras son otras tantas ordalías, porque hacen atravesar el fuego a quien las pronuncia. Quien las puede pronunciar, en cuanto sabe a qué se refieren, no sale ileso. Pero casi nadie sale ileso. En la boca de casi todos esas palabras son carcasas deformes. Bajo la pluma de Simone Weil vuelven a ser cristales misteriosos. Para observar esos cristales con atención —la atención es precisamente la suprema virtud práctica de Simone Weil, la que resume en sí a to-

das las otras— es necesario ser como mínimo un matemático del alma: Simone Weil lo era.

1982

«ZHUANG ZI»

Si la humanidad se viera reducida a conservar unos pocos libros (digamos diez o quince), entre ellos debería incluirse el *Zhuang Zi*. Es una obra inagotable, inmortal, ágil, fluida, de una gravedad ligera, de una ligereza justa, privada de toda pomposidad y fidedigna como el origen mismo. Escrito en el siglo IV a. C. y considerado desde siempre uno de los tres grandes clásicos del taoísmo, este libro se presenta como una secuencia de «pequeñas historias simbólicas, apólogos, discusiones», pero esconde entre sus piezas movibles otras innumerables formas: compilación de mitos y de aforismos, teoría del gobierno y de la naturaleza, colección de anécdotas memorables, compendio chamánico, fábula, lista de verdades últimas. Sin embargo, desde el momento mismo en que las contiene, el *Zhuang Zi* vuelve vanas estas formas. Su palabra, a la manera de un verdadero taoísta, va un paso más allá de aquello que dice y de lo que el lector entiende. Aquí los más sutiles argumentos metafísicos y lógicos son admirablemente presentados y poco después amontonados descuidadamente, como en otros tantos juegos del Hijo del Cielo —como para demostrar la angustia de aquello que creemos que es el pensamiento. Indemnes a toda enfermedad moral, estas páginas sobreentienden que «la bondad y la justicia son sólo lugares de paso de los antiguos soberanos» y que «el rito no es otra cosa que una flor superficial del Tao, el principio del desorden». Su modelo es una metamorfosis ininterrumpida, parecida a la del cielo y las aguas: la muerte es absorbida en ella con una desenvoltura que nunca más fue

alcanzada. Si la mayor parte de los libros está dedicada a ilustrar aquello que todos conocemos, «la utilidad de lo útil», el *Zhuang Zi* ilumina lo que nadie sabe, «la utilidad de lo inútil».

Del autor que dio su nombre al *Zhuang Zi* sabemos que vivió en el norte de la China y «fue un perfecto taoísta, aunque sólo sea porque la única huella de su vida es un libro deslumbrante de genio y de fantasía», escribe Marcel Granet. Quien, además, siempre precisaba que «este libro tan traducido y retraducido es literalmente intraducible».

1982

«LOS ÚLTIMOS DÍAS DE IMMANUEL KANT»,
DE THOMAS DE QUINCEY

La vida de Immanuel Kant, escribe Thomas de Quincey, «fue notable no tanto por sus acontecimientos como por la pureza y la dignidad filosófica de su contenido cotidiano». Era un orden perfecto e infantil, en el que cada detalle mínimo de la jornada era observado con el mismo rigor, con el mismo escrúpulo de transparencia que el gran filósofo dedicó a los problemas epistemológicos. En el cuerpo menudo de Kant, en sus costumbres austeras y educadas habitaba la Ilustración en el grado más noble y penetrante de su fulgor, como en un delicado envoltorio. Pero un día aquel orden perfecto advirtió sus primeros síntomas de decadencia. Comenzó entonces una larga y tozuda lucha contra las fuerzas de la disgregación. Thomas de Quincey, juntando los diversos testimonios de amigos sobre el último período de la vida de Kant, y utilizando sobre todo el de Wasianski, a la vez modesto y rapaz, ha obtenido una narración que se corresponde con los antiguos tratados de lo «sublime». Frente a la progresiva decadencia de esa vida admirablemente construida, ante la inquietante comicidad de algunas escenas y al desg-

ro irremediable de otras, frente a este texto —donde conviven, como raras veces sucede, la más aguda modernidad y un *pathos* muy puro— se puede decir: que lllore quien tenga lágrimas para llorar.

1983

«TARJETA DE VISITA»,
DE NORMAN DOUGLAS

Durante largos años Norman Douglas dejó caer tarjetas de visita dentro de un jarrón de bronce, un recipiente japonés para quemar perfumes que le había regalado una mujer de ojos ardientes y de sangre cubana como agradecimiento por haber encontrado a su amado perro. Un día empezó a sacar, una a una, aquellas tarjetas, que obraron en él el efecto de una repetida, irónica e irrevocable *madeleine*. Nombres, nombres, títulos, pocas palabras escritas con pluma... Poco a poco, emergía a borbotones su vida entera. Eran tarjetas de visita que anunciaban citas amorosas ignoradas por todos; o que evocaban a algún solemne profesor alemán; o abogados napolitanos (en notable número); o mujeres de nombres compuestos e improbables; u otros seres variopintos que habían habitado o atravesado en algún momento el denso, caprichoso, variado paisaje de la vida de Douglas. Entre Alemania y Ceilán, entre San Petersburgo y Túnez, entre Inglaterra e Italia, Douglas había llevado una larga existencia de experto profano, dedicándose a la historia natural y a la literatura, pero sobre todo a sus dos primeras vocaciones: el placer de vivir y una lúcida curiosidad, que aplicaba por igual a piedras, animales y personas. Algunos lugares han enriquecido para siempre su *genius* con el de Douglas: Capri, ante todo, de donde él merece ser considerado un padrino celestial. Extrayen-

do sus tarjetas de visita, Douglas se adentra en su pasado con el mismo gusto del vagabundear que lo había dominado siempre. A veces el nombre evoca sólo un punto interrogativo; en otras ocasiones, variados cortejos de historias. Las personas se alinean como en un invernadero, donde cada planta es amorosamente cuidada y observada en su singularidad, desde el recuerdo de una oscura prostituta napolitana al de D. H. Lawrence. Nada consigue sujetar a Douglas. Su pericia de naturalista se exhibe en su descripción de las personas, como cuando nos presenta a W. H. Hudson «como un viejo halcón posado en su caballete, perspicaz y silencioso».

Un sutil sentido de felicidad atraviesa este libro, como raras veces en un gran autor de nuestro siglo. Irresistiblemente nos sentimos inclinados a creerle cuando nos asegura que *entonces* «nos divertíamos más». Su felicidad se transmite también al lector de hoy, que quisiera escribir a Douglas, tras haber leído estas páginas, las mismas palabras que le escribió Lytton Strachey: «En estos años decididamente magros es la gordura de su ganado lo que causa mayor impacto. Sus libros están tan llenos, hay tantas cosas dentro de ellos..., tanta experiencia, tanta cultura, tanto arte, tanto humorismo, tanta filosofía y tantas pruebas de que debajo existe todavía tanto, tantísimo más que aún no ha sido dicho.»

1983

«DIÁLOGOS DÉLFICOS»,
DE PLUTARCO

La decadencia de los oráculos es acaso el texto más grandioso acerca del final del mundo antiguo. Ninguna otra imagen escrita por historiador o poeta alguno tiene la elocuencia desolada de Plutarco, cuando nos presenta la tierra «en otros tiempos des-

bordada de voces oraculares» y «ahora seca como un manantial que se agota». Narra la historia de águilas, o quizá cisnes, «que tras partir desde límites extremos de la tierra en dirección a su centro», se encuentran en Delfos, «ombligo» del mundo. Pero entonces los oráculos corren el riesgo de yacer «mudos como instrumentos abandonados por los músicos», mientras una voz sobrenatural anuncia a los navegantes la muerte de Pan, y un largo gemido responde al anuncio. El testimonio de Plutarco nos parece tanto más significativo cuanto que él mismo fue durante veinte años uno de los sacerdotes de Delfos: este amable ensayista, este Montaigne de la antigüedad tardía era también custodia de sus secretos. Resulta conmovedor escuchar su defensa del oráculo, cuando también éste ha dejado de hablar en verso para pasar a la prosa, como conviene a una época de decadencia. Nunca como en los «diálogos delficos» recogidos en este volumen, el carácter bifronte de Plutarco, que se dirige al mismo tiempo a la divagación literaria y a la verdad esotérica, se revela con toda evidencia. Eso basta para hacer de estas páginas la despedida más fascinante y misteriosa del mundo pagano.

1983

«EL MOLINO DE HAMLET»,
DE GIORGIO DE SANTILLANA
Y HERTHA VON DECHEND

El molino de Hamlet es uno de esos raros libros que cambian de una vez para siempre nuestra mirada sobre algo: en este caso, sobre el mito y la entera constitución de lo que suele llamarse «el pensamiento arcaico». Criados en la convicción de que la civilización había evolucionado «del *mythos* al *logos*», «del mundo del más o menos al universo de la precisión», en definitiva de la fábula a la ciencia, nos encontramos aquí frente a un cambio de

perspectiva, tanto más desconcertante cuanto que es realizada por uno de los más eminentes representante del «racionalismo científico»: Giorgio de Santillana. Tras dedicar estudios memorables a Galileo y a la historia de la ciencia griega y del Renacimiento, se encontró un día reflexionando sobre aquello que en verdad cuenta el mito —y comprendió que hasta entonces no había comprendido un punto esencial: que también el mito es una «ciencia exacta», detrás de la que se extiende la sombra majestuosa de Ananke, la Necesidad. También el mito *toma medidas*, con despiadada precisión; no las medidas de un Espacio indefinido y homogéneo sino las de un Tiempo cíclico y cualitativo, marcado por escansiones escritas en el cielo, fatales porque son el Hecho mismo. Éste es el Tiempo que mueve el «molino de Hamlet», que le hace moler, de era en era, primero «paz y abundancia», después «sal», al final «piedra y arena», mientras por debajo hierve y se revuelve el infinito Maelsstrom.

Los autores siguen las huellas de este «molino de Hamlet» en un derrotero vertiginoso, de Shakespeare a Saxo Grammaticus, de la *Edda* al *Kalevala*, de la *Odisea* a la epopeya de Gilgamesh, del *Rig Veda* al *Kumulipo*, vagando entre Mesopotamia e Islandia, entre la Polinesia y el México precolombino. Los *disecta membra* del pensamiento mítico, que gusta de «enmascararse detrás de detalles aparentemente objetivos y cotidianos, tomados en préstamo de circunstancias muy conocidas», comienzan a hablarnos en otra lengua: allí donde se habla de una mesa que se vuelca, de un árbol que es abatido o de un nudo que se desata no buscamos el lugar de esos acontecimientos en un atlas sino que levantamos la mirada hacia la faja de la eclíptica, la *verdadera tierra* en la que se desarrollan los acontecimientos míticos, el lugar en que se cumplen los grandes pecados y las empresas heroicas, donde se produjo el desorden originario, fuente de todas las historias, que fue precisamente el establecimiento de la *oblicuidad de la eclíptica*. De ese acontecimiento se deriva el fenómeno de las estaciones, arquetipo de la *diferencia* y del re-

torno de lo *igual*. Así, el «molino de Hamlet» se revelará al final como la misma «máquina cósmica».

«Los verdaderos actores en la escena del universo son muy pocos, pero muchas son sus aventuras»: Argonautas a través del Océano de las Historias, navegamos aquí en la ruta de esas peripecias, que son recompuestas a partir de fragmentos de las más diversas procedencias, vocablos de los muchos «dialectos» de una lengua cifrada y perdida, «que no se preocupaba de las creencias y los cultos locales y se concentraba, en cambio, en los números, movimientos, medidas, arquitecturas generales y esquemas, sobre la estructura de los números, sobre la geometría». Pero el mito sólo se deja explicar en forma de mito: la estructura del mundo sólo puede ser *narrada*. Éste es el sobreentendido de la forma laberíntica, de temeraria fuga musical, que se despliega en las páginas de *El molino de Hamlet*. Aquí la Biblioteca de Babel vuelve por fin a ser invadida por los flujos del Maelstrom y, a través de un velo ecuóreo, atisbamos la morada del Soberano depuesto, Cronos-Saturno, que *en otros tiempos* estableció las medidas del mundo y del destino.

1983

«STALIN»,
DE BORIS SOUVARINE

Éste libro fue el primero en denunciar algunas de las verdades esenciales sobre Stalin. Y lo hizo tan tempranamente y con tal nitidez que su presencia ha acompañado como una sombra los últimos veinte años de vida del líder soviético, además de su fortuna póstuma. Es más: las denunció por boca de un historiador que había sido uno de los secretarios de la Tercera Internacional, uno de los fundadores del Partido Comunista Francés, colaborador de Lenin, Trotski, Zinóviev, Bujarin, Radek, Ra-

kovski, Clara Zetkin, Gramsci, Bordiga, y amigo y compañero de Simone Weil en la lucha del sindicalismo revolucionario de Francia. Souvarine llega, por eso mismo, a comprender la naturaleza de Stalin y del bolchevismo desde dentro, desde un dentro muy íntimo, sin que por ello su visión venga a sostener *cier-to* bolchevismo contra otro, como sucede a veces con muchos trostkistas que denunciaron los crímenes de Stalin en los años treinta. Souvarine presentó por primera vez a Occidente una gran cantidad de fuentes y documentos, hasta entonces desconocidos o leídos erróneamente; y además iluminó este material con una lucidez y una firmeza ejemplares, que hacía resaltar no sólo el perfil de la persona de Stalin sino aquello que Souvarine llamó el «dibujo histórico del bolchevismo».

Publicado en París en 1935, tras complejas vicisitudes editoriales, el *Stalin* de Souvarine conoció una edición ampliada en 1940 —y por fin, en 1977, tras largos años en los que el libro era tan buscado como imposible de encontrar, reaparece en la edición que ahora presentamos, con el añadido de un capítulo sobre los últimos años de Stalin y de un valioso prefacio, en el que el autor relata la tortuosa historia de su obra. A Georges Bataille, amigo de Souvarine, que le pedía noticias sobre las decisiones del editor Gallimard acerca del *Stalin*, André Malraux le respondió: «Creo que usted tiene razón y, junto con usted, Souvarine y sus amigos, pero estaré de su parte cuando sean los más fuertes.» El tiempo parece haber reforzado de manera inaudita, con las revelaciones y los hechos que se han conocido en los últimos años, las posiciones de Souvarine. Pero no por eso hoy su libro se pone de parte de los «más fuertes». Permanece el hecho de que raras veces los acontecimientos han acentuado hasta tal punto la actualidad de un libro de historia contemporánea como en este caso. Treinta años antes de que el mundo occidental comenzase a comprender el significado de las siglas GULAG, Souvarine escribía: «Si se piensa en las condiciones miserables de los millones de deportados, en las masas de presos

maltratados y en los campos de concentración en los que una espantosa mortalidad abre enormes vacíos, en los campos de aislamiento y en las cárceles atestadas, en los millones de niños abandonados de los que una exigua proporción consigue sobrevivir a las ejecuciones capitales y a las expediciones punitivas, en definitiva en las multitudes “segadas a grandes brazadas” por Stalin, no nos sorprenderemos frente a la inmensa carnicería de esa gigantesca prisión definida con doble antífrasis como “patria socialista”.»

1983

«ESCRITOS»,
DE ROBERTO BAZLEN

Roberto Bazlen no publicó nada en vida. Sin embargo, se puede afirmar que toda su vida estuvo vinculada a los libros. En efecto, la imagen que para muchos ha quedado fijada de él es la de un infatigable descubridor y consejero de obras y de autores. Pero basta abrir una página cualquiera de estos *escritos* para advertir que esa imagen es parcial y equívoca. Lo singular no es tanto que apreciase y aconsejase *esos* libros (que, en el fondo, eran libros esenciales de nuestro tiempo, y sólo en un país de inveterada penuria cultural sus sugerencias podían aparecer como *excéntricas* durante tan largo tiempo); lo curioso es que una vida tan viva (el logro más difícil, para él: «En otros tiempos se nacía vivo y poco a poco se moría. Ahora se nace muerto —algunos consiguen poco a poco alcanzar la vida»), que una inteligencia tan ardiente, que una límpida vocación chamánica ensancharan, como su principal manifestación práctica, la actividad de aconsejar libros. Taoísta (es la única definición que se le puede aplicar sin embarazo), Bazlen había aprendido de Chuang-tzu que el sabio deja siempre un rastro mínimo: anotaciones breves, li-

geras —ya sean narrativas, aforísticas o epistolares— legibles en su totalidad como apuntes para una ciencia imaginaria de la auto-transformación. Una ciencia que, si existiese, no se manifestaría de forma escrita; y, dado que es imaginaria, se manifiesta por escrito del modo más discreto, casi imperceptible.

1984

«LA TENTACIÓN DE EXISTIR»,
DE E. M. CIORAN

Quien quiera acercarse a Cioran debe abrir este libro: es, quizá, su obra más perfecta; sobre todo, es la que lo revela en sus gestos particulares, en su fisiología, en su «ritmo propio, presente e irreductible». Maestro actual de ese arte de «pensar contra sí mismo» que ya se había desplegado en Nietzsche, Baudelaire y Dostoievski, este escritor rumano, al que debemos la más bella prosa francesa que se escriba hoy, pertenece por vocación al pelotón de los condenados a la lucidez. Nadie ha sabido mostrarnos con tanta precisión y con tanta inventiva —casi camuflándose en novelista— que la lucidez es una condena, además de un don. Se trata de una lucidez madurada en el tiempo, en la herencia de toda nuestra cultura. Si «existe un “olor” del tiempo» y hasta de «de la historia», Cioran es, entre los animales metafísicos, el mejor adiestrado para reconocerlo, para buscarlo, incluso allí donde, con frecuencia, quien hace profesión de historiador no advierte las huellas de esta «agresión del hombre contra sí mismo». No hay observador más perspicaz de ese «lado nocturno» de la historia que hoy envuelve al mundo con su manto oscuro. Lo que Europa es y lo que ha sido *se respira* en cada una de estas páginas. Nunca corremos en ella el peligro de caer en una mayúscula Seriedad, «pecado que nada puede rescatar». Al vivir en una época en la que ser «epígono es de ri-

gor», Cioran ha querido impulsar la ironía de sus buenas maneras hasta componer, en una página memorable de este libro, un elogio de la futilidad, de esa «futilidad consciente, adquirida, voluntaria» que es la «cosa más difícil del mundo». Para nosotros, que «tenemos *el fenómeno* en la sangre», que nacemos ya «como presa de lo visible», toda estrategia para aproximarse a la «liberación de sí y del todo» implicará la virtud de la ligereza, del estilo y de la mistificación. Así, «para volvernos fútiles, debemos cortar nuestras raíces, volvernos metafísicamente *extranjeros*».

Ya se trate del destino de los judíos o del final de la anti-güedad, de Pascal o Saint-Simon, de Gógol o Epicuro, del frenesí analítico o del tedio, de la «superstición del acto» o de nuestros «dioses a la deriva», este metafísico extranjero tiene algo esencial que decirnos, aunque siempre de modo muy contenido, como si cada verdad fuese tolerable sólo si se muestra en los deslumbramientos de una imprevisible conversación. Sería un elogio superfluo subrayar la clarividencia de este libro, escrito en 1956, allí donde se refiere a tendencias históricas, filosóficas y literarias. A Cioran no se lo lee para encontrar confirmaciones. Para él, la «tensión de existir» (a la que dedica una última ironía: «*Existir* es una inclinación que no desespero de hacer mía») presupone una «iniciación al vértigo», y su página comunica al lector una sacudida alarmante para toda certeza verbal. Sin embargo, al fin, su prosa amarga y corrosiva se vuelve una compañía saludable para todo aquel que se encuentre frente a «un mundo unificado en la ramplonería y lo terrible».

1984

«GÖDEL, ESCHER, BACH:
UNA ETERNA GUIRNALDA BRILLANTE»,
DE DOUGLAS R. HOFSTADTER

Algunos libros tienen el valor de *umbral*: tras su aparición, muchas cosas se revelan en perspectiva, y retrospectivamente, distintas. Cuando *Gödel, Escher, Bach* fue publicado en Estados Unidos, en 1979, se presentaba como un objeto pleno de rarezas y dificultades, empezando por el título. Pocos meses más tarde se habían vendido varios centenares de miles de ejemplares y el libro parecía exactamente lo contrario: una obra clarificadora, capaz de iluminar en todas las conexiones un inmenso nudo de temas que nos acompañaba y nos obsesionaba desde hacía tiempo, y que ahora aflora en su totalidad frente a nuestros ojos, como una isla de coral. Ese nudo es el objeto de estudio de una disciplina que fascina a todos y que nadie osa definir: *la inteligencia artificial*. La gente del oficio coincide en que la mejor definición de la inteligencia artificial es la de Tesler: «La inteligencia artificial es todo lo que aún no ha sido hecho.» Es decir, todo lo que las máquinas han aprendido a hacer, y que (antes de que lo hicieran) era considerado signo de comportamiento inteligente, deja de ser tenido por tal una vez que las máquinas lo hacen. La verdadera esencia de la inteligencia parece radicar, entonces, por definición, en lo que está *un paso más allá*. Ese paso más allá ha llevado a los teóricos de la inteligencia artificial a dirigirse a las más antiguas cuestiones metafísicas, que se presentan bajo formas y maneras desconcertantes, como los personajes que Alicia encuentra en el mundo del otro lado del espejo. Un mapa inicial y de gran valor de ese mundo se nos ofrece, precisamente, en este «laberinto armónico» que es *Gödel, Escher, Bach*.

Gödel, Escher, Bach: un gran lógico, un gran pintor, un gran músico. ¿Qué vínculo existe entre estos nombres, además de la gloria? Un Singular Anillo. ¿Qué clase de Singular Anillo?

Nos sugiere Hofstadter: «El fenómeno del “Grácil Bucle” consiste en el hecho de volver a encontrarse inesperadamente, subiendo o descendiendo los escalones de un determinado sistema jerárquico, en el punto de partida.» Subir una escalera para volver a encontrarse al pie de la escalera. Es un fenómeno que Escher ha dibujado, Bach lo convirtió en música, Gödel lo colocó en el centro de su teorema. ¿Qué importancia tiene este fenómeno, con ese ligero sentido de vértigo, de invencible desconcierto que lo acompaña? Es un fenómeno que se presenta cuando un sistema habla de sí mismo. Pero es fácil darse cuenta de que las cosas que un sistema tiene que decir acerca de sí mismo son justamente las esenciales, aquellas de las que dependen todas las demás. Ésas son las cosas que quedan atrapadas por el Grácil Bucle y que no consiguen liberarse de él: condenadas a un vértigo permanente, como el que producen dos espejos enfrentados. El teorema de Gödel implica también esto: que ese vértigo *no podrá* ser superado. Éste es, en cierto modo, el corazón de la inteligencia artificial, pero también el de las diversas *iniciativas del pensamiento* que, desde la *teoría de los conjuntos* de Cantor al desciframiento del código genético, de las máquinas de Turing a las *frames* de Minsky, han osado indagar, no por intuición sino por vía algorítmica, es decir. construyendo procedimientos precisados *paso a paso*, el Reino de la Autorreferencia.

Este libro sobre los Gráciles Bucles, que atraviesa calculistas, hormigueros, paradojas, neuronas, sistemas formales, formas musicales, gramáticas, ribosomas, cerebros, códigos y kóan, es él mismo un Grácil Bucle, una «fuga metafórica sobre mentes y máquinas en el espíritu de Lewis Carroll». Todo ello no para embellecer literariamente la «árida verdad» de la ciencia, sino porque aquí *se muestra* cómo una forma literaria puede tener consecuencias sobre un argumento científico, y cómo una argumentación científica puede sostener secretamente a una forma literaria. Justamente Martin Gardner ha escrito que «la estructura de este libro está saturada de complejos contrapuntos en un

grado no menor al de una composición de Bach o al *Ulises* de Joyce».

1984

«LOS ORÍGENES DE LA CONSCIENCIA
EN LA RUPTURA DE LA MENTE BICAMERAL»,
DE JULIAN JAYNES

¿Qué es la consciencia? Ésta, que para nosotros es la experiencia más inmediata y cercana, este «teatro secreto hecho de monólogos sin palabras y de consejos cortesés, hogar invisible de todos los humores, las meditaciones y los misterios», sigue aleteando aún, como objeto inaferrable, en la investigación científica y filosófica. Julian Jaynes, psicólogo experimental de formación, señala en este libro una respuesta del todo nueva a esta cuestión antigua. Su intención no es sólo la de mostrarnos lo que *no es* la consciencia (a través de un examen devastador de las teorías corrientes sobre el tema), sino en qué consiste y cómo ha nacido, en un cruce agudo entre neurofisiología, teoría del lenguaje e historia. El punto de partida es aquí la división del cerebro en dos hemisferios. Sabemos que uno solo de tales hemisferios (por lo general el izquierdo) preside el lenguaje y domina la vida consciente. ¿Cuál es, entonces, la función del otro hemisferio, ligado a las emociones por múltiples nexos? ¿Quién habita, quién ha habitado ese «hemisferio mudo», del que apenas sabemos nada, como hoy se hace evidente? La tesis de Jaynes es que el hemisferio derecho ha sido habitado por las *voces de los dioses* y que la estructura de la «mente bicameral» explica nuestra irreductible división en dos entidades: división que en un tiempo fue entre «el individuo y su dios». La consciencia, tal como hoy la entendemos, sería por tanto una forma reciente, arduamente conquistada, que se destaca sobre el fondo arcaico de

la «mente bicameral». Con un análisis riguroso de testimonios literarios y arqueológicos, sobre todo de origen mesopotámico, griego y hebreo, Jaynes dibuja el perfil de la «mente bicameral» en cuanto forma de autoridad y de culto, como se ha manifestado en la historia de las grandes civilizaciones. En el seno de ella señala el desarrollo de otra forma de la mente, que tomará su puesto después del «hundimiento» debido a factores internos y externos. Tal hundimiento separa para siempre el mundo arcaico del que se convertirá en el nuestro. Éste es el punto en el que Jaynes sitúa «el advenimiento de la consciencia» (entendida en el sentido moderno), última fase de un largo proceso de «pase de una mente auditiva a una mente visual». Pero el carácter bicameral de la mente no ha desaparecido: toda la historia está atravesada por una nostalgia hacia *otra* mente, toda nuestra vida psíquica testimonia numerosos fenómenos, de la posesión a la esquizofrenia, que apuntan hacia esa otra mente. Lo que nosotros llamamos historia es «el lento retirarse de la marea de las voces y de las presencias divinas». Pero nuestra mente sigue señalando hacia esas voces y presencias, aunque ya no sabe cómo nombrarlas ni escucharlas. El dominio del hemisferio lingüístico no consigue anular la otra mitad del cerebro. La consciencia sigue siendo, como escribió Shelley a propósito de la creación poética, «un carbón casi apagado, que alguna fuerza invisible, como un viento inconstante, puede avivar otorgándole un fugaz esplendor», aunque «las partes conscientes de nuestra naturaleza no están en condiciones de profetizar ni su inminencia ni su desaparición».

1984

Lernet-Holenia «se mueve con la elegancia de un ratón de hotel vestido de gala, preparado para dar un golpe», escribe Gottfried Benn. Ese «golpe» era un juego metafísico: construir cruces que envuelvan en una telaraña los mundos superpuestos en los que vivimos. Esto nunca había sido tan evidente como en *El conde de Saint-Germain* (1948), el más vertiginoso de sus enlaces, aquel en el que con mayor claridad este gran tahúr y aventurero de la narración ha acertado a jugar con las cartas descubiertas. Según la leyenda, el conde de Saint-Germain es un inmortal: figura esquiva y mágica, atraviesa la historia del siglo XVIII y, desde entonces, reaparece caprichosamente para intervenir en el curso de los acontecimientos. Aparece incluso en el título de esta novela, sin ser por ello el protagonista. Saint-Germain es aquí, ante todo, el espectro que habita en estas páginas como en una antigua morada. Sería vano intentar una sinopsis de la historia que aquí se cuenta, dada la riqueza y polifonía de su articulación. El escenario es una Viena turbia y gélida, en la vigilia de la anexión de Austria por parte de la Alemania de Hitler, «ese austríaco horrible», como alguien lo define en sociedad. En el interior de este marco parece abrirse un abismo en el tiempo, donde encontramos el recuerdo de un asesino impune, y también un proceso a Pilatos, puesto en escena por algunos colegiales; un vaticinio del conde de Saint-Germain sobre el fin de la Casa de Austria, mientras se desarrolla la guerra de los Siete Años; dos figuras femeninas opuestas y enigmáticas; las arquitecturas cifradas de los Templarios; un viejo suicida rescatado de un estanque; la mirada de los porteros impacientes por denunciar a sus patrones a los patrones del Nuevo Régimen; reminiscencias de hechos lejanos que afloran en personas que no los han vivido o no deberían tener consciencia de ellos. Sobre todo eso actúa una obsesiva *metafísica de lo bastardo y lo doble*:

la sospecha de que la única fuerza capaz de sobrevivir es la de lo espurio, como si la Creación misma fuese hija ilegítima de un Dios. Frente al protagonista, parece que «lo existente está en retirada», mientras que lo que no existe lo persigue siempre de cerca. En el lecho de muerte de una realidad que está a punto de desaparecer —en este caso, una cultura entera— se amontonan las larvas de aquello que ha sido y que sigue actuando secretamente. Todo oscila permanentemente entre la mera insistencia y una suerte de suprarrealidad, y esta oscilación no permite ninguna certeza, ni siquiera la de la duda. Tal es la maestría de Lernet-Holenia en el arte de infiltrar lo invisible en lo visible que cuando, hacia el final, el protagonista muere linchado por una multitud de manifestantes, no sabremos si, en realidad, lo que lo ha golpeado no ha sido una turba de recuerdos y de muertos. Raras veces una novela que mantiene una brillante y completa presencia de los hechos, de los rostros y los detalles, ha conseguido descubrir ante nuestros ojos, con tanta seguridad y desenvoltura, ese «gigantesco mecanismo de relojería» que es «el reloj del destino».

1984

«NANDA EL BELLO»,
DE ASVAGHOSA

«Ebrio de fuerza, belleza y juventud», Nanda sostenía un espejo frente al rostro de la amada Sundari, mientras ella se maquillaba y jugaban juntos. Entró en el palacio un monje para la cuestación. Nadie lo vio, porque todos se ocupaban de «los pasatiempos amorosos y fatuos de su señor». El monje era el Buda, hermano de Nanda. Desde ese momento, como un hábil pajrero, el Buda comienza a atraer hacia sí a la presa: *forzará* a su hermano a la Liberación.

Nanda es un perfecto ejemplar del hombre natural, en su versión más irresistible y encantadora. Desde el principio brilla de «majestad grandiosa» y las estrofas de Asvaghosa nos lo presentan como un noble animal en un bosque brillante. El llamado a la Liberación le resulta, en efecto, extraño, y todo su ser lo rechaza. Mientras se despide del hermano, «por indecisión no se iba ni se quedaba, como una oca real que nada sobre las olas». Ya no verá a Sundari, que le había pedido que regresara antes de que el maquillaje se secara; pero un sueño le atraviesa el corazón: es el «tintineo de las pulseras» de ella.

Pero Nanda alcanzará la Liberación. Lo que Asvaghosa nos muestra es la historia de un admirable enredo en la salvación. *La gesta del Buda y Nanda el bello* son las dos valvas de una misma concha; si la *Gesta* es el *epos* de una conquista, *Nanda* es la novela del viaje de un hombre como todos, aunque más bello que cualquier otro, más allá del placer, más allá del paraíso, más allá del desierto de la transmigración. Para un lector de hoy, que es un hombre natural como Nanda, aunque quizá no vive, como él, en un «nido de delicia y felicidad», esta obra ofrece la oportunidad de seguir paso a paso una enseñanza que descompone y recompone las partes de nuestra mente, y de nuestra vida, como un complejo juguete.

Asvaghosa, dulce poeta, tejedor de imágenes fragantes, escribió esta obra «dirigida a la quietud interior» obedeciendo a la «ley del arte», para que la miel de la poesía envolviese la saludable amargura de la doctrina y consiguiese «atraer a los lectores que tuvieran otras cosas en la cabeza».

1985

Esta novela, la única de Blixen, tiene su origen en la guerra. Dinamarca había sido invadida por los nazis y vivía en una atmósfera de opresión sofocante. La escritora no corría ningún peligro personal, pero eso hacía aún más humillante su estado. En esa situación Blixen se sintió impulsada a escribir *Vengadoras angelicales*, una metafísica del peligro bajo la forma de novela. Con suprema elegancia, se puso una máscara (asumiendo el seudónimo de Pierre Andrézel) para escribir una novela de máscaras. Como ciertos grandes compositores han depositado sus últimos secretos en estudios para ejercitar la mano, quiso esconder la esencia del Mal en una tesitura aérea y ligera de *feuilleton* lleno de golpes de efecto. Aun a sabiendas de lo lentos que suelen ser los lectores para descifrar estos camuflajes, quiso poner en los márgenes, como advertencia, algunas palabras que en la novela misma son pronunciadas por una de las encantadoras heroínas: «Vosotros, personas serias, no seáis demasiados severos con los seres humanos a la hora de juzgar su forma de divertirse cuando son encerrados en una prisión y ni siquiera se les permite decir que son prisioneros. Moriré si no tengo pronto un poco de diversión.»

Hoy, a cuarenta años de distancia de la aparición del libro (1944), podemos cobrar conciencia de que este inquietante divertimento es una de las operaciones más osadas de Blixen y, en su engañosa facilidad, una de las más cifradas. La «prisión» a la que se refieren aquellas palabras, mucho más allá de la Dinamarca ocupada, apuntan al mundo entero. Ese divertimento cuya ausencia provoca la muerte es ante todo la literatura en la acepción temeraria que le gustaba a Blixen. Sería injusto para la autora y para los lectores anticipar aquí la trama de un libro que consigue tener en vilo como pocos, incluso entre los autores célebres. Pero bastará apuntar uno de sus méritos más raros:

haber creado una imagen convincente, químicamente pura y novelescamente vívida, del Bien y del Mal.

Dos niñas victorianas, Lucan y Zosine, se acercan a la vida como a un primer baile y deben enseguida ingeniárselas para huir de la trata de blancas. Entre las imágenes del Bien que la lectura ha sabido ofrecernos pocas son parangonables, en su densidad diamantina y brillante, a la de Zosine, muchacha frívola y viciosa, que desbarata los camuflajes del Mal gracias a simulaciones aún más grandiosas: verdadera encarnación del «coraje aristocrático», ese coraje que no se contenta con dar la vida por una causa, sino que «ama el peligro en sí». Como imagen especular de las dos chicas encontramos la pareja infernal del falso reverendo Pennhallow y de su falsa mujer. Muchos diablos y demonios de la literatura parecerán desvaídos e inocuos frente a este majestuoso genio del Mal, que sólo gusta de hablar, con voz meliflua, el lenguaje del Bien. Figura muy adecuada para recordarnos que «el mal es poderoso, un abismo, un mar profundo que no puede ser vaciado con una cuchara ni mediante ninguna de las acciones o procedimientos humanos».

1985

«LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL SER»,
DE MILAN KUNDERA

Protegida por un título enigmático, que se imprime en la memoria como una frase musical, esta novela obedece fielmente al precepto de Hermann Broch: «Desvelar aquello que sólo una novela permite desvelar.» Este descubrimiento novelesco no se limita a la evocación de algunos personajes y de sus complejas historias de amor, si bien es cierto que Tomás, Teresa, Sabina y Franz cobran existencia para nosotros, después de unas pocas páginas, con una concreción irrevocable y casi dolorosa. Dar

vida a un personaje significa, para Kundera, «ir hasta el fondo de determinadas situaciones, de determinados motivos, tal vez de determinadas palabras, que son la materia misma de la que está hecho». Entra entonces en escena otro personaje: el autor. Su rostro está en sombras, en el centro del cuadrilátero amoroso formado por los protagonistas de la novela; y esos cuatro vértices cambian continuamente sus posiciones en torno a él, alejados y reunidos por la casualidad y las persecuciones de la historia, oscilantes entre un libertinaje frío y esa especie de compasión que es «la capacidad máxima de imaginación afectiva, el arte de la telepatía de las emociones». En el seno de este cuadrilátero se cruzan una multiplicidad de hilos: un hilo es un detalle fisiológico, otro es una cuestión metafísica, una atroz anécdota histórica, una imagen. Todo es variación, exploración incesante de lo posible. Con ligereza diderotiana, Kundera consigue descubrir, dentro de los hechos individuales, otra tantas preguntas penetrantes y las compone luego como voces polifónicas, hasta provocarnos un vértigo que nos reconduce a nuestra experiencia constante y muda. Reencontramos así ciertas cosas que han formado parte de nuestra vida y tienden a pasar inadvertidas para la literatura, aplastada bajo su propio peso: la transformación del mundo interior en una inmensa «trampa», la anulación de la existencia como en esas fotografías retocadas en que los soviéticos hacen desaparecer las caras de los personajes caídos en desgracia. Con una larga experiencia en la percepción de la «Gran Marcha» hacia el porvenir como la más burlesca de las ilusiones, Kundera ha sabido mantener intacto el *pathos* de aquello que, atravesado por innumerables reflejos como todo amor atormentado, está preparado sin embargo para aparecer una sola vez y desaparecer, como si no hubiera existido nunca.

1985

«LA LITERATURA COMO MENTIRA»,
DE GIORGIO MANGANELLI

Cuando apareció *La literatura como mentira* (1967), la escena literaria italiana se presentaba bastante agitada. El espacio estaba dividido entre los defensores de un *establishment* que consideraba gloriosas unas obras con frecuencia mediocres y quienes propugnaban la «neo-vanguardia», ajenos al hecho de que la palabra «vanguardia» había sido ya golpeada por una benéfica decrepitud. Por razones de topografía y estrategia literaria, Manganelli fue asignado (él mismo se asignó) a esta última escuadra. Sin embargo, desde la aparición de sus primeros escritos, se hizo evidente que la literatura de Manganelli no pertenecía a esa batalla de marionetas sino que reivindicaba una ascendencia más remota y provocativa: la de la *literatura absoluta*. ¿Qué debemos entender con esta denominación? Tantas cosas distintas como los son los autores que, explícitamente o no, la practican. Pero todos tienen un presupuesto en común: se ha dado, en determinado momento de nuestra historia, un fenómeno singular por el cual todo aquello que era búsqueda rigurosa y adquisición de una *verdad* —teológica, metafísica, científica— resulta interesante ante todo como material para nutrir algo *falso*, una ficción perfecta que lo abarca todo: es decir, en su última esencia, la literatura. A este dios oscuro y severo era ofrecido todo lo que hasta entonces había presumido de justificarse por sí mismo. De esta ambiciosa herejía se puede suponer cultivadores, en siglos lejanos, a Calímaco y Góngora, quizá también a Ovidio. Lo cierto es que nadie osó formularla hasta los tiempos recientes, cuando los románticos alemanes comenzaron a dismantelar con pulso delicado todos los presupuestos de la estética. Del mismo modo que el surrealismo no puede considerarse ausente de literaturas lejanas, y sin embargo hizo falta que André Breton escribiese un día el *Manifiesto del surrealismo* para que la palabra se divulgase; así ha ocurrido que la esencia mentirosa de la literatura haya sido bor-

deada durante años por tantas obras, hasta que Manganelli decidió, con gesto busco y casi burocrático, presentarla a la sociedad civil. Por tanto, es muy grave la responsabilidad que se tomó, dando ese título a una recopilación de ensayos en los que se habla de Carroll y de Stevenson, de Firbank y de Nabokov, de Dickens y de Peacock, de Dumas y de Rolfe. Era un gesto necesario, como es aún más evidente ahora, a veinte años de distancia, constatando que ciertas argumentaciones no tienen ya necesidad de ser verificadas. Ya las había ensartado el caballero Manganelli en su lanza. Por eso, a este libro le aconteció en breve tiempo algo similar a lo que le pasa a tantos grandes libros a lo largo de los siglos: nacer con escándalo y sorpresa para vivir después tranquilamente, con la fuerza silenciosa de la evidencia.

1985

«CUADERNOS I»,
DE PAUL VALÉRY

A lo largo de cincuenta años, casi diariamente, entre las cuatro y las siete u ocho de la mañana, Paul Valéry escribió sus *Cuadernos*. Se conservan doscientos sesenta y uno, que suman cerca de veintisiete mil páginas. Cuando quien las escribía notaba algún movimiento en la casa, se detenía. Se convertía en otro, se convertía en Paul Valéry, el ilustre poeta y ensayista. Se había ganado el «derecho de ser estúpido hasta el final de la jornada». Pero ¿que era *antes*? Una pura actividad mental que se escribe a sí misma. En el origen de Valéry hay una fulguración: el descubrimiento del «imperio escondido» de nuestra mente. Antes de convertirse en palabras y significados, todo aquello que nos sucede es un acontecimiento mental. Valéry quiere ser un «instrumento de observación» de esa escena mental, un instrumento del cual se exigía que «aumentara la precisión».

Valéry se mantuvo fiel durante toda su vida a tal fulguración, en sí perfectamente neutra, como si fuese una iluminación religiosa. Más que en la poesía, la filosofía o la ciencia, estaba interesado en *construir su mente*. «Los otros hacen libros, yo construyo mi mente.» Desde el observatorio de los *Cuadernos*, poesía, filosofía o ciencia no son sino puntos de aplicación de esa «cultura psíquica sin objeto» en la que quien piensa carece hasta de nombre e identidad, es sólo una grieta entre una serie de acontecimientos de la consciencia. La escritura los registra, estudia y combina, como si fuese un álgebra. Opuesto por naturaleza a la «íntima ridiculez» del Sistema, el procedimiento de Valéry en los *Cuadernos* es un perpetuo «trabajo de Penélope...», ya que consiste en salir del lenguaje ordinario para volver a caer en él, salir del lenguaje, en general, es decir, del pasaje y volver a él». Son inmensos los descubrimientos a los que llegó Valéry en su asidua y silenciosa exploración del «imperio escondido». Pero su primera característica es que no podemos hacer una lista de sus teoremas o conceptos. Para comprenderlos, hay que volver a recorrer los pasos del explorador, hay que entrar en la piel de ese *procedimiento*, de esos «ejercicios». Su potencia podrá ser constatada por todo lector; quien se haya visto mentalmente contagiado por el procedimiento de estos *Cuadernos* no podrá deshacerse de ellos en toda su vida. Se volverá una segunda naturaleza de su consciencia, una segunda mente, que esperaba ser despertada —y lo es de hecho por las innumerables horas de vigilia lúcida, ignorada por todos, de esa mente que se llamó Paul Valéry.

1985

«LA REBELIÓN DEL NÚMERO»,
DE PAOLO ZELLINI

«Pertenece a una raza divina y poseemos el poder de crear», escribía en una carta de 1888 el gran matemático Julius Dedekind. Esa frase corresponde al clima general de ebriedad y euforia que reinaba en la matemática por entonces. Con las geometrías no euclidianas de Lobachevski y Riemann, con los números transfinitos de Cantor parecía que se hubieran abierto las puertas de un «paraíso» sin confines, repleto de infinitas «entidades mentales», que existían unas junto a las otras, obedeciendo a la única condición de no ser contradictorias. Después, de improviso, en el giro de pocos años, entre 1897 y 1901, comenzaron a aflorar las primeras «paradojas», que señalaban otros tantos pasajes ciegos en la teoría de los conjuntos y en la nueva construcción lógico-matemática de Russell. Era la primera señal de una devastadora «rebelión del número»: como si la fórmula revelase tener una naturaleza propia, quizá incompatible con la mente que acababa de hacerla explícita. La primera tentación, por parte de los matemáticos, fue la de quitarse de encima tan irrelevante y fastidiosa dificultad. Durante las primeras décadas del siglo asistimos al desarrollo del desafío más ambicioso jamás sostenido por la matemática: el proyecto de axiomatización total de Hilbert. Pero pronto también esa gran empresa mostró sus grietas. En fin, la tardía y definitiva venganza de las paradojas sucede en 1931 con el teorema de Gödel, que demostraba la imposibilidad de superar esas paradojas. Desde entonces se puede decir que ha sucedido, por la «crisis de los fundamentos», lo que le ha acontecido a la Modernidad debido a tantos otros descubrimientos: aquello que se había presentado como dramática y angustiosa novedad se ha convertido en parte de la vida normal. Las arenas movedizas que un día paralizaron de miedo parecen haberse vuelto un parque público, en el que unos aplicados jardineros han dise-

ñado senderos que permiten evitar los puntos en los que el hundimiento es *inmediato*.

Reconstruir esa historia, de Cantor a nuestros días, significa atravesar una de las más fascinantes selvas intelectuales que se conozcan. Zellini se ha aventurado a hacerlo, y su exposición tiene la misma feliz agudeza, más allá de la originalidad de su perspectiva, que ya se había puesto de manifiesto en su primer libro, *Breve historia del infinito* (1980). La historia que aquí se narra no es, obviamente, una historia cerrada, ni su sentido podría ser unívoco. Se trata del afloramiento, en la práctica cotidiana de la matemática, de algunos interrogantes que, a partir de Platón, obsesionaban el pensamiento: ¿puede construir la mente todo lo que se proponga, con tal de respetar las reglas que ella misma se pone? ¿Tendrán estas invenciones el mismo valor además del mismo origen? ¿No será que los *verdaderos* conceptos «ofrecen a fin de cuentas el aspecto de auténticos hechos naturales, preexistentes en cierto modo a su explicación» (Le Roy)? Entonces el matemático, lejos de ser un creador *libre*, ¿no aparecerá acaso como un geógrafo de lo invisible?

1985

«EL MITO PSICOLÓGICO EN LA INDIA ANTIGUA»,
DE MARYLA FALK

Esta obra es una de las más importantes que se puedan leer para acercarse al secreto de la India arcaica —la India del *Rig Veda*, de los *Brahmana*, de los *Upanishad*. En esos textos sentimos por primera vez la voz de un pensamiento metafísico, cifrada en símbolos, alusiones y prescripciones rituales. ¿Cuál es la diferencia entre esta voz y, por ejemplo, la de los primeros pensadores griegos? Es una diferencia sutil y esencial, fundamento de toda la bifurcación posterior entre Oriente y Occidente. Aca-

so ningún libro como este de Maryla Falk identifica y describe esa diferencia con tanta nitidez y precisión. En un tratado rico de doctrina y siempre atenta a las fuentes, Falk nos hace entrar en las venas de este pensamiento no *representante* (como todo el pensamiento occidental) sino *identificante*, destinado a «convertirse en el Todo, intuyendo el Todo». ¿Cómo se puede recorrer la vía azarosa y excitante de la identificación? Para los videntes védicos, ante todo, el acto de conocer tenía una concreción sorprendente. Su pensamiento, antes aún de hablar del mundo, habla del pensamiento mismo, que es más vasto que el mundo y que lo abarca. Es la mente que, aquí, comienza a hablar de la mente, pero «opera con entidades míticas en lugar de conceptos»: de aquí la enorme profusión de imágenes que permanecen impenetrables a quien no conozca la clave; a quien, por ejemplo, no sepa que las «aguas» del océano luminoso, que fluyen por encima de la bóveda celeste, son las mismas que ondean en el «océano del corazón», las aguas del *kama*, del «deseo», las aguas ardientes de la psique. Así surge el «mito psicológico» en la India antigua: «mientras las formas antiguas del mito naturalista atribúan valor humano, psíquico, a los procesos cósmicos, el nuevo mito psicológico vino a atribuir valor cósmico, universal, a los hechos psíquicos, merced a una experiencia única que hace coincidir por entero ambas esferas». El contenido de esa «única experiencia» es narrado, con esotérica discreción, en los textos: el descubrimiento del *atman*, que, por sí solo, basta para definir la India. Cerrado en ese «lugar oculto» que es la «cavidad del corazón» existe un grano, «más pequeño que un grano de cebada», casi imperceptible en su pequeñez, que de pronto puede expandirse en una vasta desmesura, puede invadir el espacio, cubrirlo, envolverlo: es el *atman*, la feliz inmensidad de la que el universo es sólo una parte, la pata del cisne hundida en el agua. Apoyándose en la experiencia del *atman* el pensamiento indio se inclinó en sucesivas ocasiones hacia dos conclusiones opuestas: por una parte, la afirmación radical de la vida, como se trans-

parenta en muchos himnos védicos; por la otra, la más radical negación de la misma, implícita en ciertos *Upanishad* que ya presentan el molde en el que se forjará el budismo. Por una parte entrevemos los ardientes sacrificadores de los orígenes: «ávidos de bienes, jamás saciados de poder, de odios violentos y deseos inagotables: así se nos aparecen los hombres védicos en sus himnos». Pero, por otra, entre las líneas de los *Upanishad* reconocemos también una figura muy distinta: el renunciante, el que ha clavado el hacha en el tronco del deseo y se separa del mundo con gesto dramático. Éstos son los dos extremos entre los que se mueve el pensamiento hindú. Para ayudarnos a entender cómo y por qué acontece esta oscilación, y cómo se reproduce a lo largo de los siglos en múltiples variaciones, el libro de Falk es indispensable. Estas páginas ofrecen «un fragmento de la historia interior de aquellos vates ignotos que cantaban los orígenes del universo, buscándolos en sus propios corazones; y de sus herederos, que en tradiciones seculares continuaron la vía trazada por ellos. Ya se sabe dónde desembocó esta vía; fue sobre todo una extrema plenitud de vida la que los condujo a esa condena final de la vida».

1986

«JARDÍN, CENIZAS»,
DE DANILO KIŠ

Perfume de vainilla y semillas de amapola; una bandeja níquelada con sutiles medialunas dibujadas por el fondo de los vasos; pequeños tranvías azules, amarillos y verdes que corren tintineando; la puerta de un parque detrás de la que se dejan ver ciervos y ciervas «como niños de buena familia de vuelta de una lección de piano». Al principio de esta novela hay un pulular de sensaciones, una nube táctil, olfativa, onírica, que se aleja en una

cauta exploración del mundo, como el ojo del niño Andreas, el narrador. La palabra «muerte» atraviesa esta nube como un número fatal estampado en la oscuridad. El niño juega con el sueño, lo acecha a la espera de la gran lucha con la muerte. Había decidido «asistir un día conscientemente a la venida de la muerte para vencerla», y en la espera quería sorprender al ángel del sueño.

Alrededor de Andreas vemos a su hermana Anna, que llora por la noche porque el día ha terminado y no vuelve más; y la madre Marija, sentada frente a una imponente máquina de coser Singer de hierro negro. Vemos sobre todo, aunque sólo sea en apariciones imprevisibles y extrañas, al padre Eduard Zam, inspector de ferrocarriles, en su día de descanso, pero en realidad *trickster* en decadencia que no dispone ya de poderes y sin embargo todavía está aureolado de acontecimientos prodigiosos y risibles. Autor de un *Oratorio de las comunicaciones tranviarias, navales, ferroviarias y aéreas* que, aumentado en sucesivas ediciones, se transforma en una obra interminable, como un mapa que quisiera coincidir con el terreno que representa, Eduard se muestra con bombín y capote manchado, y desafía el mundo detrás de unos anteojos con montura metálica, empuñando un bastón. Asumiendo su vocación de mistificador, nunca es él mismo, pero el nebuloso recuerdo de algo, y el joven Andreas, indomable fantasioso, dejan percibir en él la presencia simultánea de muchas vidas: «Aquí está mi padre, sentado en el carro junto a una joven gitana de tetas rellenas, majestuoso como el príncipe de Gales o, si queréis, como un *croupier* o como un *maitre d'hôtel* (como un ilusionista, como un empresario de circo, como un domador de leones, como un espía, como un antropólogo, como un mayordomo, como un contrabandista, como un misionero cuáquero, como un soberano que viaja de incógnito, como un inspector de escuela, como un médico rural y, por fin, como un viajante de comercio, representante de una compañía occidental para la venta de hojas de afeitar).» Un día, en un excepcional momento de sobriedad, Eduard enseña

al niño su secreto: «No es posible, jovencito mío, y recuerda esto para siempre, no es posible representar el papel de víctima durante toda la vida sin volverse efectivamente una víctima.» La historia se encargará de verificar la profecía.

En una continua ósmosis de sensaciones y visiones, esta novela alcanza una precisión evocativa que penetra en las fibras de la mente, de un modo que recuerda a Bruno Schulz. Aquí, como en una espléndida caravana de harapos y pacotilla, desfila delante de nosotros un mundo saturado de experiencia de una Europa central a punto de abandonarse a la muerte, visto con los ojos del niño soñador y rebelde que quería poner en jaque a la muerte.

1986

«EL HOMBRE QUE CONFUNDIÓ A SU MUJER
CON UN SOMBRERO»,
DE OLIVER SACKS

Oliver Sacks es neurólogo, pero su relación con la neurología se parece a la Groddeck con el psicoanálisis. Por eso Sacks es asimismo muchas otras cosas: «Me siento médico y naturalista al mismo tiempo; me interesan en igual medida las enfermedades y las personas; y quizá también se juntan en mí, aunque de manera insatisfactoria, un teórico y un dramaturgo; me siento atraído por el aspecto novelesco no menos que por el científico, y los veo continuamente juntos en la condición humana, y en no menor medida en la que es la condición humana por excelencia, la enfermedad; los animales enferman, pero sólo el hombre cae radicalmente presa de la enfermedad.» También esto va unido: Sacks es un escritor con el que los lectores establecen una relación de tenaz afecto, como si fuese el médico con el que todos han soñado y nadie ha encontrado, ese hombre que perte-

nece a la vez a la ciencia y a la enfermedad, que sabe hacer hablar a la enfermedad, que vive siempre con la misma intensidad la pena y sin embargo la transforma en un «entretenimiento de *Las mil y una noches*». Este libro, que se presenta como una serie de casos clínicos, es un fragmento de esas *Mil y una noches* —y eso puede ayudar a explicar por qué ha alcanzado en Estados Unidos un público amplísimo. En su mayor parte, estos casos —Sacks los llama también «historias o fábulas»— forman parte de la experiencia del autor. Así, Sacks se ha encontrado frente «al hombre que confundió a su mujer con un sombrero» o «el marinero perdido». Se presentaban como personas normales: uno, un ilustre profesor de música; el otro, un fornido hombre de mar. Pero en estas personas se abría una vorágine invisible: habían perdido un trozo de la vida, algo constitutivo del *sí*. El músico acaricia distraídamente los parquímetros tomándolos por cabezas de niños. El marinero no puede someterse a hipnosis porque no recuerda ni siquiera las palabras que acaba de pronunciar el hipnotizador. ¿Qué vida vive, si no sabe nada de aquello que acaba de vivir?

Respecto a la normalidad, que es demasiado compleja para ser comprendida, y tiende a hacerse opaca en la experiencia común, todos los «déficit» o los excesos funcionales, como los llama la neurología, son fragmentos de luces, repentina transparencia de procesos que se tejen en el «telar encantado» del cerebro. Estas historias terribles y apasionantes tienden a permanecer encerradas en los manuales. Sacks es el mago benéfico que las rescata, y por pura capacidad de identificación con el sufrimiento, con la turbación, con la pérdida o la irrefrenable superabundancia consigue restablecer un contacto, con frecuencia débil, delicadísimo, siempre precioso para los pacientes y para nosotros, con mundos remotos y mudos. Éste es el libro de un nadador «de las aguas desconocidas, donde puede ser necesario dar la vuelta a todas las ideas generalmente aceptadas, donde la enfermedad puede ser bienestar y la normalidad en-

fermedad, donde la excitación puede ser esclavitud o liberación y donde la realidad puede encontrarse en la ebriedad, no en la sobriedad».

1986

«LOS ORÍGENES DE LA FRANCIA CONTEMPORÁNEA.
EL ANTIGUO RÉGIMEN»,
DE HIPPOLYTE TAINÉ

Los orígenes de la Francia contemporánea de Taine es una de las obras más importantes y —nos atrevemos a decir— más bellas de la historiografía contemporánea. Pero también una de las menos frecuentadas; tanto es así que durante décadas ha sido imposible de encontrar en el país del que trata la obra. Taine concibió los *Orígenes*, a los que dedicó los últimos veintidós años de su vida (cuando murió le faltaban aún por escribir los últimos tres capítulos), después de haber padecido los desastres de la guerra franco-alemana de 1870. Entonces volvió a aflorar en él la sensación que ya había tenido en 1849, en los tiempos en que era sometido a la cruel ascesis de la École Normale. Frente a las primeras elecciones en las que hubiera podido votar decidió abstenerse, razonando de este modo: «Sí, para votar debería conocer el estado de Francia, sus ideas, sus costumbres, sus opiniones, su porvenir. Porque el gobierno verdadero es aquel que conoce la cultura de un pueblo.» En el Prefacio a los *Orígenes*, Taine recordó ese momento; sólo que, entonces, después de tantos años, estaba en condiciones de darse una respuesta: «Es necesario saber cómo se ha hecho esta Francia o, mejor aún, asistir como espectadores a su formación.» Esta fórmula es el esbozo más explícito de ese proyecto de *historia total* al que Taine se dedicó. Respecto a la mirada de Michelet, según la cual la historia era ante todo una «resurrección», una enor-

me evocación alucinatoria, la de Taine pretende ser más fría, afín a la de un entomólogo que observa las metamorfosis de un insecto. Eso es, al menos, lo que declara el propio Taine. Pero las declaraciones de intención que constelan sus célebres prefacios han sido, para él, una peligrosa fuente de simplificaciones. Algunas de esas fórmulas («la raza, el ambiente, el momento» o «el vicio y la virtud son dos productos, como el vitriolo y el azúcar») se fijaron en la mente de los lectores y han terminado por sustituir a sus obras, hasta el punto de que las obras cayeron en el olvido y sólo permanecen las fórmulas. La mirada de entomólogo no señala, en Taine, una supuesta frialdad científica, sino aquella distancia respecto de lo real que es propia de todos los grandes de la *décadence*. Esto fue Taine antes que nada, como reconocían los comensales de los *dîners chez Magny*, o ciertos admiradores de la generación posterior, como Nietzsche o Bourget. Respecto a Michelet, Taine no se ubica como el que observa sobriamente frente a la alucinación, sino como la alucinación de la *décadence* frente a la alucinación romántica. Por un lado, la mente de Taine es sistemática, inquisitiva, quiere descubrir las causas, reconstruir punto por punto cómo fue posible que el Antiguo Régimen diera lugar a la mutación revolucionaria y más tarde al régimen burgués. Pero por otro lado, Taine es un gran escritor, desconocido incluso para él mismo: quiere dar forma, representar, por el puro placer de la forma, como Flaubert. Esta tensión atraviesa toda la obra de Taine, y a veces la ahoga. Pero en *Orígenes* sucede lo contrario: ambos polos se potencian alternativamente, la tensión se exalta, poniéndose en evidencia tanto el nervio intelectual como el esplendor de la representación. Del Antiguo Régimen vienen a nuestro encuentro, con imponente nitidez, las sensaciones de un organismo que respira, desea, odia, se abandona a sus ceremonias, a sus pasos de danza, a sus caprichos, a sus rencores. Quien quiera advertir enseguida el sabor penetrante, improbable y efímero del siglo XVIII francés no tiene más que abrir este

libro por cualquiera de sus páginas. En definitiva, Taine nos ofrece aquí la fisiología de una cultura.

1986

«VIDA DEL ARCIPRESTE AVVAKUM»

Muchos han dicho que la gran literatura rusa comienza con este libro, con su dolorosa aspereza, con la fuerza que Avvakum tenía para nombrar las cosas y que se transmite después, por vías misteriosas, a escritores tan diversos como Pushkin y Tolstói. Avvakum vivió en la tempestad religiosa del siglo XVII ruso, que culminó en un cisma. Su partido era el perdedor, el de los *ras-kolniky*, los «Viejos Creyentes», contrarios a toda corrección de los textos sagrados y a toda grecización de la liturgia y la doctrina. Entonces Rusia se partió en dos, y esa ruptura se prolongó a lo largo de toda su historia, hasta las disputas entre occidentalistas y populistas en el siglo XIX, e incluso hasta hoy.

Recluido en las catacumbas de una prisión gélida, Avvakum quiso, antes de morir, dar testimonio de su vida —o, mejor, de la manera en que Dios obró sobre él en ciertos momentos de su vida, y sobre todo de su lucha empecinada contra aquellos que «con fuego, con el knut y con la horca quieren afirmar la fe». Es una historia de incesante violencia, en la que las diferencias teológicas se resuelven a puñetazos, a patadas, a fustazos, entre lenguas desgarradas, sepultados en vida, hogueras, saqueos, persecuciones y fugas por la inmensidad de Asia. La vida de Avvakum es como un continuo naufragio, donde vemos al arcipreste agarrarse a cualquier resto de la embarcación hundida: «Río arcilloso, se nos mete dentro, pesada balsa, vigilantes despiadados, nudosos los bastones, secos los azotes, cortantes los knut, torturas crueles, el fuego y los golpes de cuerda.» Hay en él una carga primordial que no se deja agotar. Todo su fervor espiritual es

intensamente físico. Se pelea con los demonios como si fueran perros y el diablo lo observa sentado sobre la estufa. Un día, desvanecida sobre el hielo, la mujer del arcipreste se vuelve a Avvakum: «¿Cuánto durará este tormento, arcipreste?» Respondo: «Hasta la muerte, Markovna.» A lo que ella dijo: «De acuerdo, Petrovic, seguiremos adelante».» Este diálogo es el sello de la historia rusa y de su espíritu. Tras una vida de tumultuosas peripecias, Avvakum acaba en la hoguera. Dice la leyenda que en siete ocasiones el zar ordenó el suplicio de Avvakum, y en las siete ocasiones, mientras el verdugo preparaba la hoguera, el zar y la zarina cayeron enfermos, y temerosos mandaron un mensajero para anular la pena. Quien abra hoy las páginas de esta *Vida* no tendrá mejor acompañamiento que las palabras de Andréi Siniaevski: «No se puede decir demasiado acerca de Avvakum; él mismo ya lo ha dicho todo, se ha metido como un oso en su cueva y la ha llenado por completo.»

1986

«LA VIDA ASESINA»,
DE FÉLIX VALLOTTON

Jacques Verdier, el protagonista de esta novela, es un antihéroe del mal. Tras un siglo de figuras luciferinas, que buscaban el mal empecinadamente, Vallotton ha creado un personaje acompañado por el mal como una sombra, o un perfume, pero ciertamente de manera indeseada. Verdier, en general, parece conformarse con poco. Es un joven de provincias llegado a París, que descubre casi por casualidad su vocación por la historia del arte. Su existencia se desarrolla en escenarios previsibles de la metrópoli, entre burdeles, salones, cafés y redacciones. Pero Verdier esconde un grave secreto: el mal es su convidado perpetuo, y de sus manos se transmite a las más variadas criatu-

ras que se cruzan con él. Una ironía siniestra rodea todas sus peripecias, acercando amor y homicidio hasta convertirlos en «casi sinónimos». Se diría que el rostro asesino de la naturaleza ha encontrado en Verdier a su representante, y se complace burlescamente en su aspecto poco vistoso e inocuo. Pero ¿es Verdier inocente de verdad? Cuanto más lo proclama, tanto más sospechoso resulta. ¿Existe, en verdad, Verdier?

Visto desde fuera, su historia es la de un joven y prometedor estudiante de arte. Desde el interior, es una vida que obedece a un «código de carnicería y de sangre», mientras un «nudo de fatalidad» lo estrangula lentamente. Pero —y ésta es la paradoja de la novela, con la que Vallotton juega magistralmente— la vida nefasta de Verdier no es perceptible para nadie, con excepción del propio Verdier y del lector, que escucha sus confesiones. Esto crea una diferencia entre exterior e interior que confiere al relato una vibración de profunda hilaridad. Como en su obra de pintor, Vallotton muestra en esta novela su atracción por lo ultrajante y lo ofensivo. Instintivamente aplica esa desautorización del sujeto que reivindicaban los señores de la *décadence*, de Nietzsche a Rémy de Gourmont. De esta forma se define frente a nuestros ojos, con el mismo trazo que apreciamos en los dibujos de Vallotton, el perfil de una historia sutilmente obsesiva: la crónica de una «paralización en un blando horror».

1987

«PORQUE FUI CARNE»,
DE EDWARD DAHLBERG

Edward Dahlberg fue un excéntrico irredimible de la literatura. Desde su juventud en Estados Unidos, pasada entre aventuras de vagabundo y lo mejor de la literatura de aquellos años (D. H. Lawrence fue su padrino literario), tenía algo de áspero

y bravo respeto por sus amigos y enemigos. Más tarde se descubrió su secreto: Dalhberg era el único estadounidense del siglo que había impregnado su prosa en el encanto de los grandes clásicos, griegos y latinos, redescubiertos como por un bárbaro. El resultado es sorprendente: la Kansas City en la que, en este libro —el más bello de los suyos—, la madre del autor lleva adelante una vida difícil, trabajando como barbera y pedicura, esa «ciudad salvaje, concupiscente, en la que casi nadie piensa en la muerte hasta que no está viejo o enfermo», alcanza en sus palabras la dimensión de un *epos* miserable y solemne: «Habla de Harma, el bardo de Esmirna, de los acantilados y arrecifes de Ítaca, de las vírgenes nutridas con leche de Arcadia, de Tisbe con su cuadrilla de palomas o los bosques de Onquesto; yo canto las calles dedicadas a las Encinas, los Nogales, los Castaños, los Arces y los Olmos. Ftia era un granero de trigo, Kansas City una florida fábrica de grano. ¿Acaso las putas de los barrios bajos de Corinto, Éfeso o Tarso sabían componer un gemido o suspirar mejor de lo que puedan hacerlo los muslos con hoyuelos de las muchachas de St. Joseph o Topeka?»

En este libro es central el personaje de la madre, «figura humilde y fabulosa, picaresca y antigua, conmovedora e insoportable, que no tiene rivales en la literatura norteamericana de estos años» (Paolo Milano). En torno a ella zumban como moscas las desventuras, los amantes de mala vida, el poco dinero y los muchos deseos. Pero una irrefrenable y carnal vitalidad la arrastra, «de aquí para allá, al capricho del viento» —y se transmite además a la prosa del hijo, que nos ha dejado de ella un retrato «implacable, detallado, amoroso, como un tardío Rembrandt» (Herbert Read).

1988

En abril de 1916, al cumplir sesenta años en la San Petersburgo sacudida por la guerra y cercana a la revolución, Rozanov quiso celebrar la coyuntura con «sus seres queridos», es decir, con sus lectores, «compartiendo con ellos las cosas que más me importan...». Egipto, en este caso. Pero el Egipto de Rozanov, tal como aquí se presenta, es tan excéntrico y sorprendente como todas sus visiones. Rozanov, el más pagano entre los escritores cristianos, encuentra en esta remota civilización el lugar originario de los misterios del sexo y de la vida, y dedica a ellos su última meditación. La andadura de su prosa es ondulante, sinuosa, desbordante, envolvente: el lector quedará enseguida seducido y fascinado, como le habrá sucedido con otros grandes escritores rusos, desde Marina Tsvetáieva a Siniavski, que han tenido sobre Rozanov una profunda influencia.

Para Rozanov, Egipto es el tálamo, la cámara nupcial de la humanidad. Es la tierra sobre la que todavía pulsa el cielo estrellado, que después desaparece y deja un inmenso vacío sobre nuestras cabezas. Reactivo a toda jaula conceptual, Rozanov fue el inagotable cantor de la fisiología, quien más acercó la prosa a la pura respiración. El manantial de la fisiología es el sexo: «El vínculo entre el sexo y Dios es mayor que el que existe entre la inteligencia, e incluso entre la conciencia, y Dios.» En las plantas de loto, en el limo egipcio, Rozanov reconocía el elemento primordial al que deseaba acercarse. «El secreto y el milagro, la profundidad y el encanto de la civilización egipcia consistían en eso: “en el crecimiento espontáneo de la planta de su simiente”. Si la simiente es la planta, ella *crece* por todas partes, porque tal es el destino de las plantas. Mientras que en algunos pueblos la planta crece “donde debe” en otros crece “donde se quiere”. O, incluso, “según una expectativa genérica”. Al contrario, en los egipcios nadie “la esperaba”, nadie “la pedía” ni “hacía” nada:

ellos eran los primeros. Por eso “la planta crecía espontáneamente”. Todo es “primordial” en su caso, todo “bulle en su propia linfa”.» Con una audacia que buscaba estremecer a los especialistas, Rozanov reconduce a este Egipto también todo el mundo del Antiguo Testamento, mientras Grecia y la cristianidad tienden a separarse. En su continuo y provocativo carácter paradójico, Rozanov no requiere una adhesión puntual a sus argumentos. Aspira sólo a encontrar cierta pulsación de la vida. «Un poco de fisiología. De otro modo todo resulta muy árido...»

1988

«EL ALIENTO»,
DE THOMAS BERNHARD

Como en una alucinación, Thomas Bernhard —tenía dieciocho años por entonces— se despierta un día en «un largo pasillo» con una «infinita serie de habitaciones, abiertas y cerradas, pobladas por centenares, miles de pacientes». Es el hospital en el que Bernhard luchará por sobrevivir a una grave enfermedad pulmonar. Es, al mismo tiempo, una de las más nítidas imágenes del «infierno» que Bernhard, maestro en la precisión del horror, nos ha transmitido. Aquí, en un cuarto de baño en el que cada media hora pasa una monja para levantar el brazo del paciente y comprobar si todavía tiene pulso, Bernhard decide no permitir que los hombres de la sala de anatomía, con sus ataúdes de zinc, vengán a buscarlo, junto a los otros muertos, como «desmontando un taller de marionetas». Decide vivir. Es un momento decisivo: ante la máxima indenfensión, la máxima determinación. Así comienza una travesía por las regiones limítrofes entre la vida y la muerte, que se ha convertido no sólo en un pasaje crucial de la vida de Thomas Bernhard —y no sólo en este libro, asimismo crucial—, sino en su obra entera, que aquí se

muestra en sus dos gestos propios: la empecinada determinación de vivir y el conocimiento inmediato, casi táctil, de la muerte: «Aquí, en este lugar de muerte, yo me había impuesto no abandonarme a la desesperación; simplemente debí dejar que la naturaleza humana, que aquí se hacía evidente, como probablemente en ningún otro lugar, con absoluta brutalidad, siguiera su curso.»

1989

«EL ABANDONO DE LA DIVINA PROVIDENCIA»,
DE JEAN-PIERRE DE CAUSSADE

Si tuviéramos que indicar el libro occidental más afín a la sabiduría china del *Tao tê king* o de Chuang-tzu sería este de Jean-Pierre de Caussade. Aquí encontramos, naturalmente en términos muy distintos, una precisión nítida de la corriente escondida e incontrolable que circula en el mundo y que los chinos llamaron Tao. Para Caussade, tal es la corriente en la que se sumerge quien practica «el abandono a la Providencia Divina». Jean-Pierre de Caussade fue un oscuro jesuita que, entre las décadas de 1730 y 1740, actuó como director espiritual de algunas religiosas de Nancy. Parte de esa obra cuya asumía una forma epistolar. Fueron las propias religiosas quienes compilaron, sobre la base de aquellas cartas, el pequeño tratado que presentamos aquí, cuya primera edición se remonta a 1861. Desde entonces, este texto se ha convertido en un clásico de la espiritualidad cristiana. Su fisonomía, según muchos tratados, es única. Para los lectores de hoy, el primer elemento que destaca es su perspicacia psicológica. Para muchos, estas páginas podrán ser más útiles y vivificantes que cualquier otra forma más moderna de «cura del alma». Éste es, en efecto, un libro que, como pocos, ayuda a vivir. Con extrema dulzura, Caussade dice cosas de

una gran audacia. Su conocimiento del alma es sorprendente, como el de los grandes moralistas franceses. Pero sólo a él pertenece la enseñanza que sabe guiarnos hasta encontrar el «grano de mostaza» del abandono —esa virtud suprema— en cada lugar y en cada momento, porque «la acción divina inunda el universo, penetra en todas las criaturas, las sumerge».

1989

«CARTA A MI JUEZ»,
DE GEORGE SIMENON

«Cómo desearía que un hombre, un solo hombre, me comprendiera. Y desearía que ese hombre fuese usted.» Así se dirige el narrador, al principio de esta novela, a su juez —y, al mismo tiempo, a los lectores. Sigue una historia de amor y de muerte, cargada de intensidad, exaltación y angustia. Es la historia de un hombre que se siente arrastrado a matar a una mujer porque la ama demasiado. En el trasfondo, estaciones empapadas de lluvia, bares, pequeños hoteles de provincias. El agente provocador es la casualidad, que hace aparecer a una muchacha menuda, pálida, con tacones altos, en la vida de un médico, hombre «sin sombra», cuya existencia, del todo normal, se acerca cada vez más a los confines de la inexistencia. Esa mujer es la sombra misma, algo oscuro y lacerante, más allá de toda razón, que conduce serenamente a la muerte. Éstas son las últimas palabras de la confesión: «Hemos llegado hasta donde nos fue posible. Hemos hecho todo lo que podíamos. Hemos querido el amor en su totalidad. Adiós, señor juez.»

1990

«EL NOMOS DE LA TIERRA»,
DE CARL SCHMITT

De *El nomos de la tierra* se puede decir que es al derecho internacional y a la filosofía política de nuestro tiempo lo que *Ser y tiempo* a la metafísica: obras infalibles, que siempre crearán debate y a las que siempre se volverá. Carl Schmitt publicó este libro en 1950, cuando todavía se encontraba en una posición de total aislamiento en Alemania. Precisamente en esta obra, que en cierto modo es la *summa* de su pensamiento jurídico y político, se elevó con claridad por encima de cualquier contingencia. Esto le permitió abrir una nueva perspectiva sobre hechos que en aquellos años parecían imposibles de ser pensados: por ejemplo el terrorismo o la guerra civil global como agentes decisivos del futuro. Schmitt llega a estos resultados a través de un examen minucioso de las diversas teorías que aparecieron en la época áurea del *jus publicum Eurpaeum*, demostrando de una vez por todas que, para huir de la furia de la guerra de religiones, el gesto benéfico ha sido la renuncia al *justum bellum*. Como consecuencia, el delicado pasaje de la *justa causa belli* al *justus hostis* ha hecho posible «el hecho sorprendente de que a lo largo de doscientos años no ha tenido lugar en tierras europeas una guerra de aniquilación». En ese breve intervalo, el *jus publicum Europaeum* se combinaba con el comienzo del funcionamiento de la *machina machhinarum*, «primera máquina moderna y al mismo tiempo presupuesto concreto de todas las otras máquinas técnicas»: el Estado moderno. Entonces la «guerra formal», ese juego cruel, salvado sin embargo del rigor de su propia regla, confería nueva unidad a un ámbito espacial (cierta parte de Europa) y lo hacía coincidir con el lugar mismo de la civilización. Después el juego se rompe desde el interior: en agosto de 1914 comienza una guerra que empieza como tantas otras disputas dinásticas —pero se rebela poco después como la primera guerra técnica, que niega desde su propio aparato toda posibilidad de «guerra formal».

Así emerge también la guerra revolucionaria, variante final de la guerra de religiones, sello de la guerra civil. La forma moderna de la verdad, la más eficaz, la más destructiva, es tautológica: lo revolucionario es justo porque es revolucionario. Así se vuelve a proponer, y encuentra rápida respuesta, la cuestión de la *justa causa belli*.

1991

«UNA LETRA FEMENINA AZUL PÁLIDO»,
DE FRANZ WERFEL

Estamos en Viena, en 1936. Una mañana, un alto funcionario ministerial, casado con una dama vienesa bella y rica, abre una carta. En el sobre reconoce una letra femenina azul pálido. Esa carta aparece de inmediato como un filo en su vida extraordinariamente ordenada y la desarticula desde el interior. En apariencia, en pocas líneas muy formales, la remitente pide ayuda al poderoso funcionario para transferir a una escuela vienesa a un joven alemán de dieciocho años. Pero, para el destinatario, esas líneas cifradas significan el retorno de un amor de muchos años atrás, un amor borrado con todo cuidado. ¿El joven al que se refiere la carta no será acaso un hijo desconocido? Aquella historia, que ahora yace en la memoria del brillante funcionario como «una tumba enterrada que nadie consigue localizar», fue quizá el más grande, el único amor verdadero de su vida. Al mismo tiempo era algo que su «corazón roto» debería haber eliminado. La feroz coacción para adecuar su propia vida a las exigencias de la sociedad (y aquí se trata de la alta sociedad vienesa, magistralmente esbozada con pocos toques), casi un segundo parto obrado por un partero de sí mismo, han apartado a este hombre —el elegante, cortés, impecable León— de cualquier otro elemento de su existencia, tanto de sus orígenes inciertos y hu-

mildes como, también, de esa pasión inaceptable. Werfel ha conseguido crear aquí una convergencia entre la indagación psicológica y el análisis social, que resulta perturbador por su gran precisión. De hecho, la amante abandonada es judía —y la voluntad de borrarla asume una coloración lívida dada la época y las circunstancias. Esta historia, formalmente perfecta, publicada por Werfel en su exilio de Buenos Aires, en 1941, se lee hoy como un amargo gesto de despedida de Viena y de toda la cultura centroeuropea, casi una natural continuación de los cuentos del último Schnitzler.

1991

«EL ESMALTE DE LA NADA»,
DE GOTTFRIED BENN

Gottfried Benn (el «imperdonable Benn», como lo llamó Cristina Campo) fue poeta y sifilopatólogo. Como poeta: uno de los creadores del expresionismo y autor de algunos de los poemas más perfectos del siglo XX. Como médico: siguió practicando oscuramente, hasta el final, en el Berlín de posguerra. Pero Benn fue además el autor de algunos ensayos (que presentamos aquí en una amplia selección) literalmente sin par, por la agilidad nerviosa y fosforescente del estilo, por el continuo brotar de las imágenes, como también por el perfil imprevisible de los argumentos. No se tiene una idea de lo que es la prosa moderna (pero ¿qué es lo moderno? «Desgraciadamente no tengo la más mínima idea de qué es lo moderno», escribió una vez Benn, burlonamente) si no se ha dejado resonar en nosotros esta prosa, con sus cortes medicinales y repentinos, los acercamientos alucinatorios, el uso soberano y predatorio de los textos precedentes. ¿De qué habla Benn? De eras geológicas y de Goethe (aquí se leerá la más bella reivindicación del

Goethe científico), de nihilismo (como experiencia sobreentendida de todo Occidente) y de estilo («El estilo es superior a la verdad, lleva en sí la prueba de la existencia»), de teorías científicas y del mundo dórico, del cerebro y sus taras, de poesía (como es natural) y de climas históricos. En definitiva: habla de todo. Nada deja intacto de aquello que quiere perpetuarse en el pensamiento como cosa rancia y perpetua. A cada pasaje lo primero que notaremos es el «sacrílego azul» de su prosa, un color y un sello que sólo aquí encontraremos y que transmite un escozor de secreta euforia.

1992

«UN AMOR DE NUESTRO TIEMPO»,
DE TOMMASO LANDOLFI

Segismundo y Anna, jóvenes hermanos, se reencuentran, con ocasión de la muerte de su padre, en la casa familiar. Se escrutan y sienten renacer la complicidad infantil. Pero durante largo rato no se atreven a confesarse que están locamente enamorados el uno del otro. Esta situación recalca perfectamente (y la referencia es una provocación) la de la segunda parte del *Hombre sin atributos* de Musil, cuando Ulrich y Agathe se reencontran. El paralelo va mucho más allá: como Ulrich y Agathe, una vez abandonados a su amor, buscarán las «islas felices». Con una diferencia decisiva: a Segismundo y Anna todo les sale bien; aunque a su felicidad la acompañe una sutil e invencible angustia, un sentido de «suspensión vertiginosa».

Esta novela extrema y provocadora fue publicada por Landolfi en 1965 y pasó inadvertida, como un verdadero libro fantasma. Las escasas voces críticas parecieron despreciarlo, acusándolo incluso de «dannunziano», en la línea de la permanente vocación italiana por lo «políticamente correcto», que obligó,

al menos durante los treinta años posteriores a la guerra, a tachar como dannunzianismo todo lo que oliese a *décadence*, es decir, a literatura. El equívoco era total. El lenguaje alto, siempre fuera de registro, de Segismundo no es, claro, el de Andrea Sperelli sino el de otro Segismundo, el de Calderón en *La vida es sueño*, y alude a un estado de reclusión metafísica, de prisión en algo que, aunque no es la realidad, no acepta ninguna realidad externa. Ésta es, precisamente, la condición originaria de Landolfi, esa llaga tormentosa de la que destila toda su literatura, en el fondo también ella una pasión culpable. En esta novela, el juego de Landolfi es particularmente audaz y se divide en dos tableros: el de la vida y el de la literatura. En la historia de los hermanos, Landolfi parece haber encerrado su imagen recóndita de una felicidad aguda, «en el extremo de nosotros» —y el reconocimiento amargo, vibrante, de una imposibilidad que corroee desde el interior cualquier forma de felicidad.

1993

«LOLITA»,
DE VLADIMIR NABOKOV

Sería difícil, para quien no haya sido testigo, imaginar hoy la violencia del escándalo internacional, por ultrajada *pruderie*, que *Lolita* provocó cuando apareció, en 1955. Y tal es el apego a la necia regla según la cual aquello que hace ruido está inevitablemente desprovisto de una calidad literaria duradera, hasta tal punto se desconocía entonces la obra de Nabokov, que pocos supieron ver lo que hoy es una evidencia: *Lolita* es no sólo una novela extraordinaria, sino uno de los grandes textos sobre las pasiones que atraviesan nuestra historia, desde la leyenda de Tristán e Isolda a *La cartuja de Parma*; de las canciones trovadorescas a *Anna Karenina*.

¿Quién es Lolita? Esta «nínfula» (genial invención lingüística de Nabokov, después degradada al uso trivial, casi por venganza contra su belleza) es la más brillante aparición moderna de la Ninfa, uno de aquellos seres casi inmortales que fueron los primeros en atraer el deseo de los olímpicos hacia la tierra y a invadir su mente con la posesión erótica. Porque quien sea «capturado por las Ninfas», según los griegos, se ve afectado por una sutil forma de delirio, el mismo que trastorna al profesor Humbert Humbert a causa de la pequeña e intensamente americana Lolita. América, Lolita: estos dos nombres son, de hecho, los protagonistas de la novela, escrutados sin tregua por el ojo incansable de Humbert Humbert y de Nabokov. Realidad geográfica y personaje llegan a superponerse con prodigiosa precisión, hasta el punto de que se puede decir: América *es* Lolita, Lolita *es* América. Todo esto, como sólo sucede en las novelas más grandes, nunca es declarado abiertamente: lo descubrimos paso a paso, se podría decir kilómetro a kilómetro, a lo largo de una cinta sin fin de carreteras estadounidenses punteadas de moteles.

1993

«EL COLORÍN AFLIGIDO»,
DE ANNA MARIA ORTESE

Tres jóvenes Señores —un príncipe, un escultor, un rico comerciante— viajan desde el norte de Europa hacia Nápoles. Estamos a finales del siglo XVIII. El pretexto del viaje es la visita a un célebre fabricante de guantes, que vive en Santa Lucía con sus hijas, ambas «igualmente altas, erguidas, bellas e insoportablemente *mudas*». Así empieza esta novela, señalando una de las características que recorre el libro: la transparencia y el misterio.

El aire que se respira es ligero, exaltante, de sublimada ópera bufa. El fondo es pura tiniebla metafísica. Como si Hoff-

mann, y con él el espíritu más radical y hechizado del romanticismo alemán, hubiera descendido a Nápoles para unirse con el demonio mediterráneo en una danza que tiene algo de fatal y genera sin tregua nuevas figuras. Cada una de estas figuras es el hilo de una trama vertiginosa, que hace contener la respiración: una trama de pasiones y de sufrimientos oscuros y alusivos, de visiones y de magia, de acontecimientos que cambian de rostro y de sentido a medida que se multiplican.

Al principio creemos que nos hemos embarcado en un torbellino de historias humanas, muy humanas —en una novela «que trata de Amores y Asesinos», y por eso de «historias subterráneas, ligadas a ciudades subterráneas, crueles historias de niñas impasibles, de duendes desesperados, de Brujas sentimentales y de Príncipes Desequilibrados, además de otros fantasmas diversos»—, y sin embargo nada en esta escena vertiginosa y cautivante tendría sentido si no fuera porque obra en ella la atracción invencible (o la repulsa) por algo que está más allá de lo humano —y que es «el corazón de la Naturaleza», («un corazón bien profundo, señor: ¡pero qué lejano de nosotros!», oiremos decir a un personaje). Un corazón mudo —como se ve al principio en la bella y misteriosa Elmina, la Quimera que los tres jóvenes del Norte han venido a buscar, elevados en el aire del «Pegaso entusiasta» sobre su carro apolíneo—, un desierto en el que sólo por momentos suena el canto del Colorín, ese ser pequeño entre los pequeños, inerme y despiadado que «destruye a quien lo ama». El jilguero que había aparecido al principio como víctima de siniestros juegos infantiles se convierte en el omnipresente Colorín, que se muestra y se esconde como la inmensidad que no conocemos. Su voz está destinada a permanecer para siempre en la mente de quien tiene la ventura de escucharla. Así pasará con esta novela.

«COCINAR EL MUNDO»,
DE CHARLES MALAMOUND

Desde hace ya tiempo nuestra cultura se ha acostumbrado a indagar en aquello que se define como *pensamiento mítico*, con el fin de precisar su modalidad y su forma. Pero no se puede decir que lo mismo haya sucedido en lo que respecta al *pensamiento ritual*. Para algunos, incluso, «ritos y pensamiento son de por sí términos antinómicos». Según tal posición, pensar significaría ante todo «desembarazarse de lo estereotipado, lo repetitivo, lo ya determinado, características que pertenecen por excelencia al rito». Sin embargo, se da el caso de que todo esto es radicalmente puesto en duda por el testimonio de una gran civilización: la India.

En la India antigua, la de los Vedas y los Brahmana (los Tratados sobre ritos, y en especial sobre los sacrificios), aparecieron algunos pensadores, los cuales —en épocas anteriores a los primeros sabios griegos— se interrogaron sobre *aquello que es* con sorprendente capacidad especulativa. La forma que escogieron fue precisamente la del *pensar a través del rito*: a través de los inagotables comentarios a los detalles de las ceremonias, por mínimos que fueran. Llamados habitualmente «ritualistas», eran en primer lugar grandes metafísicos —y el nombre de Yajnavalkya o de Sandilya sería cercano al de Heráclito o al de Parménides. Penetrar en las vastas selvas de sus meditaciones (recuérdese que para la India antigua la selva es también el lugar de la doctrina secreta, la expuesta en la Aranyaka, «textos de la selva») es una de las aventuras más excitantes a que pueda exponerse el pensamiento. Charles Malamoud ha dedicado décadas de investigación a esta empresa, persiguiendo la huella de las grandes tradiciones ideológicas francesas, de Sylvain Lévi a Louis Renou o a Paul Mus, tradiciones de las que es en la actualidad el máximo representante. Al leer a Malamoud descubrimos, detrás de cada detalle ritual, perspectivas que causan un ligero vértigo. Pero en-

seguida somos tomados por la mano del exégeta, quien, con tal-múdica precisión y sutileza, nos muestra otras, hasta que el lector, casi sin darse cuenta, se ha adentrado en un «mundo nuevo» de la mente, que ya no podrá abandonar.

1994

«UN TÉ Y CUATRO CHARLAS»,
DE CHRISTINA STEAD

Existe «una mujer fatal y un día fatal» para cada hombre, dice Peter Hoag, personaje secundario de esta admirable novela, factótum que desarrolla servicios miopes para clientes igualmente cortos de vista. Ese día y esa mujer vendrán también para el protagonista de esta historia, Robert Grant, que merece tener un lugar entre las figuras novelescas más fascinantes del siglo. Pero antes deberemos observarlo expandirse y florecer en la acción, como una voraz planta tropical. Su alimento principal son las mujeres y el dinero. Su ciencia suprema es la seducción, que practica usando con ecuanimidad los expedientes más abyectos y pueriles. «Un té y cuatro charlas» es uno de ellos. La eficacia es, en todo caso, extrema. Robert Grant conoce a las mujeres, pero las mujeres no lo conocen a él —éste es el secreto del que se enorgullece. Sin embargo, como tantos secretos, un día podrá ser desvelado.

«He sido criada por un naturalista y soy un naturalista. Veo lo que veo, y aquello que se ve se comprende. Eso es todo», dijo una vez Christina Stead en una entrevista. Sólo con *el ojo que ve* del naturalista se podía contar la historia de Robert Grant y de la Nueva York de los años cuarenta, densa selva habitada por legiones de seres peligrosos para sí mismos y para los demás, hombres y mujeres que vagan entre bares, hoteles, lujos, miserias, líos, habitaciones llenas de humo. En medio de ellos está Robert

Grant, sórdido y grandioso, no sólo un depredador de los más temibles, sino incluso un hombre de una tremenda inteligencia, un jugador y un comediante. Ciertas mujeres que encuentra en la calle no le irán a la zaga. Feroz e hilarante, *Un té y cuatro charlas* se sumerge en Nueva York como sólo alguna película de la época había podido hacer. El arte de Stead se revela inmenso en su capacidad de captar el ritmo y el timbre de la lengua coloquial, de narrar los hechos –incluso los más mínimos– en su secuencia libre de censuras, obligándonos a entrar en la psique de los personajes, mientras al mismo tiempo los observa como detrás del cristal de un acuario.

1994

«TODO MODO»,
DE LEONARDO SCIASCIA

Entre las encinas y los castaños de un lugar impreciso y delicioso se abre, como una herida ultrajante, un espacio asfaltado, encerrado por un edificio de cemento, «horriblemente horadado por ventanas estrechas y oblongas». ¿Un hotel? ¿Una ermita? Testigo casual –pero cada vez más incrédulo respecto de la casualidad–, un pintor de fama se encontrará observando, por pocos y terribles días, lo que sucede en ese lugar. «Ejercicios espirituales», le dicen. Esos ejercicios que Ignacio de Loyola prescribía practicar *todo modo*, «a fin de buscar y encontrar la voluntad divina». Aquí, atraídos por el reclamo y por el mandato de don Gaetano, hombre que nadie puede conocer a fondo y que Sciascia delinea magistralmente, convergen personajes poderosos en diverso grado, que se disponen a recitar el rosario formando un cuadrado compacto, produciendo el estruendo de un coro «aterrorizado e histérico». Lo que persiguen no es la voluntad divina, sino el delito, otra vía

de la que «no podemos asegurarnos». Si tuviéramos que indicar una forma novelesca capaz de revelar cómo se compone y se manifiesta esa argamasa viscosa del poder, que la política italiana ha tenido durante largos años el funesto privilegio de producir, bastaría con dirigirse a las secas páginas de *Todo modo*, a la escansión cruel de sus episodios, que surcan como una raya fosforescente una materia informe, turbia y siniestra, como ninguna otra novela italiana había sabido afrontar. No es sorprendente, por tanto, que este libro, publicado en 1974, pueda ser leído como una guía de la historia italiana de los veinte años posteriores.

1995

«VIDA DEL SEÑOR DESCARTES»,
DE ADRIEN BAILLET

Pálido, afligido por una tos seca, el pequeño Descartes interrogaba a su padre con una «insaciable curiosidad» acerca de las «causas y los efectos de todo aquello que le acontecía observar». Poco después, en una escuela de los jesuitas, descubrió su pasión dominante, casi exclusiva: conseguir «una conciencia clara y cierta de todo cuanto es útil a la vida». Es difícil imaginarse hoy todo lo perturbador e innovador que quedaba implicado en esas escabrosas palabras pronunciadas en los albores del siglo XVIII. Sin embargo, eran sumamente subversivas. Frente a un saber que se presentaba ante todo como acumulación y amontonamiento de opiniones, el colegial Descartes osaba proclamar que lo verosímil puede ser el primer enemigo de lo verdadero. Iba a la búsqueda de una *certeza* que no se asemejara a ninguna de las precedentes. Con él no sólo se manifestaba un género del pensamiento hasta entonces desconocido. Descartes fue un sujeto, una psique, el ejemplo de una variedad an-

tropológica que se presentaba y se mezclaba, con una voluntad desconocida para los antiguos, con la masa anónima de una ciudad de comerciantes: Amsterdam. Así aparece lo *moderno*, sin darse a conocer (*larvatus prodeo*, «avanzo enmascarado», fue la divisa de Descartes), pero con meridiana eficacia. En 1691, no muchos años después de la muerte de Descartes, Adrien Baillet, un erudito que vivía literalmente sepultado entre libros, escribió la vida del filósofo con la sobriedad y el candor de un cronista admirado —y ese informe se nos aparece hoy como uno de aquellos grandes libros involuntarios en los que una luz misteriosa nos hace señas desde detrás de las espaldas del autor.

1996

«LA JINETE DE LA MUERTE»,
DE LÉON BLOY

«Si María Antonieta nos conmueve tan profundamente y domina las almas con un poder de conmoción tan soberano, es precisamente *porque no es una santa*», escribe Bloy en el umbral de esta su «primera obra literaria», que prefigura su obra entera; «y por eso sus formidables tormentos de reina, de esposa y de madre no pueden, con propiedad, ser tenidos por un martirio». ¿Qué son, entonces? Despojada de toda su vestimenta en la línea de frontera con Francia, a la que llega a la edad de catorce años como prometida del rey, y enseguida cargada con el invisible peso de la Etiqueta, hostigada y escarnecida a cada paso, en su amable ligereza, como «la Austríaca», la reina parece condensar en sí la venganza de la Historia que, en el momento en que pretende emanciparse de la teología del sacrificio exige una nueva víctima sacrificial y escoge, para la necesaria expiación, a la más escandalosamente injusta. Todo el siglo XVIII, «época maravillo-

samente superficial en la que parece que todos nacieron con el don de no entender nada acerca de las cosas superiores», se alía en su contra hasta reducirla a viuda Capeto, pintada con hastío por David sobre la carreta que va al patíbulo, poco antes de convertirse en «la reina guillotizada jurídicamente por la Chusma». A las sombras de la Historia responde la vehemente elocuencia de Bloy, proyectándolas sobre una escena ulterior, metahistórica, donde la aparición de María Antonieta «como criminal» frente al «indigno» Fouquier-Tinville se impone como la «demostración de una ley misteriosa».

1996

«TEXTOS CAUTIVOS»,
DE JORGE LUIS BORGES

Encontrar un crítico capaz de decir lo esencial acerca de un libro en veinte líneas, y haciéndose entender por todos, es el sueño antiguo de muchos jefes de redacción. Pues bien, al menos una vez ese sueño se hizo realidad: en los años treinta, en Argentina, en las columnas de una revista femenina de ominoso nombre: *El Hogar*. El joven crítico que se hizo diestro en reseñas, ensayos, «biografías sintéticas» y breves noticias culturales había escrito dos libros de título singular, *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad*, y se llamaba Jorge Luis Borges. Quizá ninguna de las damas porteñas aficionadas a *El Hogar* se daba cuenta de que estaba leyendo la prosa de quien iba a convertirse un día en el símbolo de la literatura misma —y también de la más vertiginosa erudición. Y que aquello que pasaba ante sus ojos todas las semanas era una crónica de la literatura de entonces estenografiada momento a momento (y eran los años en los que las novedades en las mesas de las librerías podían llevar los nombres de Kipling, Chesterton, T. S. Eliot,

Kafka, Huxley, Döblin, Maugham, Hemingway, Simenon, Valéry, Faulkner, Steinbeck, Wells, Greene, además de numerosos émulos de Ellery Queen, entre los cuales se encontraba el propio Borges). Pero no cabe duda de que algunas de aquellas damas debió apreciar la ejemplar claridad y concisión del oscuro crítico, y contrastar —si por casualidad abrieron alguno de los libros reseñados— la portentosa precisión de sus juicios. No faltó acaso quien supiera quedarse con un vislumbre de la deliciosa ironía que circula en estas páginas de incuestionable seriedad.

1998

«EDICTOS DE LA LEY SAGRADA»,
DE ASOKA

Ocho años después de haber sido consagrado soberano de un reino que abarcaba casi toda la India, Asoka lideró una guerra de conquista en Kalinga, en el golfo de Bengala. Venció. Pero, después de la victoria, sintió remordimientos. Y quiso expresar esos remordimientos en palabras inscritas en la roca, para que permanecieran en el tiempo y todos las conocieran: «... fueron deportadas ciento cincuenta mil personas; cien mil fueron asesinadas; muchos centenares de miles perecieron... Tal es la penitencia del rey querido de los Dioses por haber sometido a los Kalinga; porque la conquista de un país independiente es estrago, muerte, cautiverio de hombres; es fuente de tristeza y escarnio para el rey querido a los Dioses.» En el largo cortejo de los poderosos, orientales y occidentales, que escanden la historia, nadie ha sido capaz de palabras similares. Nadie ha declarado públicamente una tolerancia tan clara por toda forma de pensamiento y de fe. Por eso, como escribió H. G. Wells acerca de Asoka, «del Volga al Japón, su nombre es honrado todavía

hoy. China, el Tíbet y también la India, que sin embargo ha abandonado su doctrina, conservan la tradición de su grandeza. Son más numerosos los hombres que hoy tienen en estima su memoria que aquellos que nunca han oído hablar de Constantino y Carlomagno».

2003

EDICIONES EN CASTELLANO

- ABBOTT, Edwin A., *Planilandia*, trad. de José Manuel Álvarez, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999.
- ACKERLEY, J. R., *Mi padre y yo*, trad. de Rafael Ruiz de la Cuesta, Barcelona, Anagrama, 1991.
- ANGER, Kenneth, *Hollywood, Babilonia*, trad. de Jorge Fiestas, Barcelona, Tusquets, 1994.
- ARTAUD, Antonin, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Fundamentos, 1982.
- ASOKA, *Edictos de la Ley Sagrada*, trad. de Francisco Rodríguez Adrados, Arganda del Rey, Apóstrofe, 2002.
- BATESON, Gregory, *Pasos hacia una ecología de la mente*, trad. de Ramón Alcalde, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1985.
- BERNHARD, Thomas, *El aliento*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BLIXEN, Karen, *Vengadoras angelicales*, trad. de Francisco Torres, Madrid, Alfaguara, 1986.
- BORGES, Jorge Luis, *Textos cautivos*, Madrid, Alianza, 1998.
- BOSWELL, James, *Encuentro con Rousseau y Voltaire*, ed. de José Manuel de Prada, Barcelona, Mondadori, 1997.
- BUTLER, Samuel, *Erewhon*, trad. de Ogier Preteceille, Barcelona, Minotauro, 2003.

- CANETTI, Elías, *Auto de fe*, en *Obras completas*, vol. III, trad. de Juan José del Solar, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003.
- CAUSSADE, Jean-Pierre de, *El abandono de la Divina Providencia*, trad. de Miguel Montes, Valencia, Comercial Editora, 2005.
- CHATWIN, Bruce, *En la Patagonia*, trad. de Eduardo Goligorsky, Barcelona, Península, 2003.
- CIORAN, E. M., *La tentación de existir*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Punto de Lectura, 2002.
- COLETTE, *Lo puro y lo impuro*, trad. de E. Piñas, Cerdanyola, Argos Vergara, 1982.
- DE QUINCEY, Thomas, *Los últimos días de Immanuel Kant*, trad. de José Rafael Hernández, Madrid, Valdemar, 2004.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2005.
- GRODDECK, Georg, *El escrutador de almas*, México, Era, 1986.
- GUÉNON, René, *El rey del mundo*, trad. de Pedro García, Madrid, Luis Cárcamo Editor, 1987.
- HESSE, Hermann, *El viaje al Oriente: una peregrinación alegórica hacia los límites de la realidad*, trad. de Victor Scholz, Barcelona, Oniro, 1997.
- HILLMAN, James, *El mito del análisis. Tres ensayos de psicología arquetípica*, trad. de Ángel González de Pablo, Madrid, Siruela, 2000.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *El libro de los amigos*, trad. de Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1991.
- HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach*, trad. de A. López y M. A. Usabiaga, Barcelona, Tusquets, 1989.
- KENKO, Yoyida, *Tsurezuregusa: ocurrencias de un ocioso*, trad. de Justino Rodríguez, Madrid, Hiperión, 1986.
- KIŠ, Danilo, *Jardín, cenizas*, trad. de Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Ada Korn, 1986.
- KRAUS, Karl, *Los últimos días de la Humanidad*, trad. de Adan Kovacs, Barcelona, Tusquets, 1991.
- KUNDERA, Milan, *La insostenible levedad del ser*, trad. de Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 1993.
- LANDOLFI, Tommaso, *Un amor de nuestro tiempo*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Tusquets, 1989.

- LOYOLA, Ignacio de, *El relato del peregrino*, Bilbao, Mensajero, 1990.
- MANSFIELD, Katherine, *Cuentos completos*, trads. de C. Janés, E. de Andreis, F. Parcerisas y A. Palomas, Barcelona, Alba, 2001.
- MARLOWE, Christopher, *Teatro*, trad. de Aliocha Coll, Madrid, Alfaguara, 1984.
- MIŁOSZ, Czesław, *El pensamiento cautivo*, trad. de Enrique Revol, Barcelona, Orbis, 1985.
- NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, trad. de Francesc Roca, Barcelona, Anagrama, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, trad. de José Carlos Mardomingo, Madrid, Edaf, 2000.
- ORTESE, Anna Maria, *El colorín afligido*, trad. de Esther Benítez, Barcelona, Anagrama, 1995.
- PIRSIG, Robert M., *Zen y el arte del mantenimiento en la motocicleta*, trad. de Esteban Rimbau, Barcelona, Mondadori, 1999.
- PAZ, Mario, *La casa de la vida*, trad. de Carmen Artal, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- ROTH, Joseph, *La noche mil dos*, trad. de Juan José del Solar, Barcelona, Anagrama, 1992.
- SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, trad. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Anagrama, 2005.
- SAIKAKU, Ijara, *Cinco mujeres apasionadas*, trad. de Javier Sologuren y Akira Sugiyama, Madrid, Hiperión, 1993.
- SATTA, Salvatore, *El día del juicio*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1983.
- SCHMITT, Carl, *El nomos de la tierra*, trad. de Dora Schilling, Granada, Comares, 2003.
- SCHNITZLER, Arthur, *El regreso de Casanova*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona, El Acanalado, 2004.
- SCHREBER, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de nervios*, trad. de Ramón Alcalde, México, Sexto Piso, 2003.
- SCHWOB, Marcel, *Vidas imaginarias*, trad. de Jorge González Batlle, Barcelona, Thule, 2005.
- SCIASCIA, Leonardo, *Todo modo*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Tusquets, 1998.
- SHIEL, M. P., *La nube púrpura*, trad. de Antonio J. Iriarte, Madrid, Reino de Redonda, 2005.

- SIMENON, Georges, *Carta a mi juez*, trad. de Emma Calatayud, Barcelona, Tusquets, 1999.
- STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, trad. de José Rafael Hernández, Madrid, Valdemar, 2004.
- STRINDBERG, August, *Inferno*, trad. de José Ramón Monreal, Barcelona, El Acantilado, 2002.
- TAINE, Hippolyte, *Los orígenes de la Francia contemporánea*, trad. de Abraham Elías, Barcelona, Orbis, 1986.
- WALSER, Robert, *Los hermanos Tanner*, trad. de Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2000.
- WEDEKIND, Frank, *Lulú*, trad. de Juan Andrés Requena, Madrid, Cátedra, 1993.
- WEIL, Simone, *Cuadernos*, trad. de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2001.
- WERFEL, Franz, *Una letra femenina azul pálido*, trad. de Juan José del Solar, Barcelona, Anagrama, 1994.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbott, Edwin A., 26-28
Ackerley, J. R., 102-103
Adorno, Theodor W., 111
Altenberg, Peter, 104-105
Andersen, Hans Christian, 40
Anger, Kenneth, 83-85
Anónimo ruso, 42-43
Aristóteles, 109
Artaud, Antonin, 37-38
Asoka, 172-173
Asvaghosa, 134-135
Aubrey, John, 47, 72-74
Averroes, 53
Avicena, 53
Avvakum, 151-152
- Bach, Johann Sebastian, 129-131
Bachmann, Ingeborg, 21
Baillet, Adrien, 169-170
Baker, Josephine, 66
Balzac, Honoré de, 100
Baltrušaitis, Jurgis, 21
Barney, Natalie Clifford, 94
- Bataille, Georges, 125
Bateson, Gregory, 74-76
Baudelaire, Charles, 127
Bazlen, Roberto, 126-127
Beaton, Cecil, 66
Benassi, Memo, 115
Benelli, Sem, 115
Benjamin, Walter, 100
Benn, Gottfried, 133, 161-162
Bennett, Arnold, 35
Berg, Alban, 52, 104, 110
Berlin, Isaiah, 21
Berlioz, Hector, 110, 111
Bernhard, Thomas, 156-157
Bernstein, Leonard, 115
Blixen, Karen, 136-137
Bloy, Léon, 170-171
Bordiga, Amadeo, 125
Borges, Jorge Luis, 56, 171-172
Bortolotto, Mario, 110-111
Boswell, James, 47, 52-53
Bourget, Paul, 150
Boyle, Robert, 72
Brecht, Bertolt, 60

- Breton, André, 139
 Broch, Hermann, 137
 Brodsky, Joseph, 21
 Browne, Thomas, 72
 Buber, Martin, 33
 Bujarin, Nicolái Ivanóvich, 124
 Buri, Maddalena, 21
 Butch Cassidy, 114
 Butler, Samuel, 25-26

 Calderón de la Barca, Pedro, 163
 Calímaco, 139
 Campo, Cristina, 21, 161
 Canetti, Elias, 65, 99, 105-106
 Cantor, Georg, 130, 143
 Carriego, Evaristo, 113
 Carroll, Lewis, 27, 130, 140
 Casanova, Giacomo, 69
 Castaneda, Carlos, 110
 Catalina, santa, 112
 Caussade, Jean-Pierre de, 157-158
 Cendrars, Blaise, 113
 Ceronetti, Guido, 43, 112-113
 Chaikovsky, Piotr I., 110, 111
 Chaplin, Charles, 84
 Chatwin Bruce, 113-114
 Chesterton, Gilbert K., 171
 Chuang-tzu, 126, 157
 Cioran, E. M., 127-128
 Clemenceau, Georges, 112
 Cocteau, Jean, 66, 95
 Codignola, Luciano, 50
 Coleridge, Samuel Taylor, 113
 Colette, 94-95
 Colli, Giorgio, 21

 Confucio, 39, 106
 Conrad, Joseph, 56
 Corbin, Henry, 53-54, 86
 Coward, Noel, 66
 Cristián IV, 40
 Crowley, Aleister, 84

 Dahlberg Edward, 153-154
 D'Annunzio, Gabriele, 115
 Darwin, Charles, 114
 Daumal, René, 117
 David, Jean-Paul, 171
 De Filippo, hermanos, 115
 De Quincey, Thomas, 88, 119-120
 Debussy, Claude, 110, 111
 Dechend, Hertha von, 122-124
 Dedekind, Julius, 142
 Dekobra, Maurice, 66
 Descartes, René, 169-170
 Dickens, Charles, 140
 Dietrich, Marlene, 84
 Döblin, Alfred, 172
 Dostoievski, Fiódor M., 81, 92, 127
 Douglas, Norman, 120-121
 Dumas, Alexandre, 140
 Duncan, Isadora, 66
 Durkheim, Émile, 39
 Durrell, Lawrence, 35
 Duse, Eleanora, 115
 Duyvendak, J. J. L., 39

 Eichendorff, Josep Karl Benedikt von, 81
 Eliot, T. S., 171
 Empédocles, 46

- Engels, Friedrich, 92
 Epicuro, 128
 Erasmo de Rotterdam, 73
 Escher, Maurits Cornelis, 129-131
 Evelyn, John, 72
- Fatty, Roscoe Arbuckle, llamado, 84
 Faulkner, William, 172
 Firbank, Arthur Annesley R., 140
 Flak, Maryla, 143-145
 Flaubert, Gustave, 58, 150
 Flechsig, P. E., 64
 Flynn, Errol, 84
 Foà, Luciano, 11, 21
 Forke, Alfred, 38
 Forzano, Giovacchino, 115
 Fouquier-Tinville, 171
 Francisco José, 99
 Frazer, James G., 96
 Freud, Sigmund, 51, 64, 65, 70, 71, 96
 Friedell, Egon, 51
- Galilei, Galileo, 123
 Galli, Dina, 115
 Gallimard, Gaston, 125
 Garland, Judy, 84
 Girard, René, 95-97
 Giuliani, Alfredo, 63
 Gödel, Kurt, 129-131, 142
 Goethe, Johann Wolfgang von, 97, 161, 162
 Gógol, Nikolái V., 42, 128
 Gonçalves da Câmara, 29
- Goncourt, Edmond de, 46
 Góngora, Luis de, 139
 Gosse, Edmund, 103
 Gotta, Salvatore, 116
 Gourmont, Rémy de, 153
 Govi, Gilberto, 116
 Goya, Francisco, 112
 Gramatica, Irma, 115
 Gramsci, Antonio, 125
 Granet, Marcel, 38-40, 119
 Greene, Graham, 172
 Greene, Robert, 30
 Griffith, David W., 84
 Groddeck, Georg, 70-72, 147
 Guénon, René, 76-77
 Guillermo II, 99
- Hammett, Dashiell, 35
 Hamsun, Knut, 90
 Hearst, William Randolph, 84
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 36
 Hemingway, Ernest, 172
 Heráclito, 166
 Hesse, Hermann, 55, 90
 Hilbert, David, 142
 Hillman, James, 85, 86
 Hitler, Adolf, 133
 Hobbes, Thomas, 72, 73
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 164-165
 Hofmannsthal, Hugo von, 70, 97-98, 104, 105
 Hofstadter, Douglas R., 129-131
 Horacio, 112
 Horváth, Ödön von, 60-61

- Hudson, W. H., 56-57, 114,
 121
 Huxley, Aldous, 172

 Ibsen, Henrik, 51

 Jacobsen, Jens Peter, 40
 Janáček, Jarry, Alfred, 46, 50,
 110, 111
 Jarry, Alfred, 46, 50
 Jaynes, Julian, 131-132
 Job, 43-44
 Joyce, James, 83, 131
 Jullian, Philippe, 66
 Jung, Carl Gustav, 64, 65, 85,
 86

 Kafka, Franz, 33, 81, 172
 Kandinsky, Vasili, 59
 Kant, Immanuel, 93, 119-120
 Keats, John, 58, 86
 Kenko, Yoyida, 66-67
 Kimball, Nell, 67-69
 Kipling, Rudyard, 171
 Kiš, Danilo, 145-146
 Klee, Paul, 55
 Kraus, Karl, 45, 51, 52, 98-
 100, 104, 105
 Kundera, Milan, 137-138

 Lacan, Jacques, 65
 Laforgue, Jules, 85
 Laing, Ronald, 75
 Lamb, Charles, 88
 Landolfi, Tommaso, 162-163
 Langer, František, 33
 Langer, Jiří, 32-34

 Lao Tse, 39
 Lawrence, D. H., 83, 121, 153
 Le Corbusier, 45
 Le Roy, Édouard, 143
 Le Vasseur, Thérèse, 52
 Lenin, Vladimir Ílich, 124
 Lernet-Holenia, Alexander,
 133-134
 Lévi, Sylvain, 166
 Lobacevski, Nicolái I., 142
 Locke, John, 72
 Longanesi, Leo, 115
 Loos, Adolf, 18, 44-45, 104
 Lope de Vega, 115
 Loyola, Ignacio de, santo, 28-
 30, 168
 Luis II de Baviera, 114

 Macario, Erminio, 115
 Magnani, Anna, 115
 Malamoud, Charles, 166-167
 Mallarmé, Stéphane, 46
 Malraux, André, 125
 Manganelli, Giorgio, 28, 139-
 140
 Mansfield, Katherine, 82-83
 María Antonieta, 170
 Marlowe, Christopher, 30-32
 Martínez Estrada, Ezequiel, 57
 Marx, Karl, 92
 Maugham, W. Somerset, 172
 Maupassant, Guy de, 101
 Mauss, Marcel, 39
 Melato, Maria, 115
 Melville, Herman, 113
 Michelet, Jules, 149, 150
 Milano, Paolo, 154

- Miller, Henry, 35
 Milosz, Czeslaw, 107-108
 Minsky, Marvin Lee, 130
 Mitchum, Robert, 84
 Moisés, 112
 Montaigne, Michel de, 122
 Morelli, Rina, 115
 Morgenstern, Christian, 82
 Morny, Mathilde de, 94
 Morselli, Guido, 77-78
 Mus, Paul, 166
 Musil, Robert, 162

 Nabokov, Vladimir, 140, 163-164
 Nadal, Jerónimo, 29
 Nash, Thomas, 30
 Needham, Joseph, 40
 Newes, Tilly, 51
 Newton, Isaac, 72
 Nietzsche, Friedrich W., 48, 61-62, 92, 127, 150, 153

 Ortese, Anna Maria, 164-165
 Ossendowski, Ferdinand, 76
 Ovidio, 139

 Pablo, santo, 117
 Pagnani, Andreina, 115
 Parménides, 166
 Pascal, Blaise, 128
 Pater, Walter Horatio, 88
 Peacock, Thomas Love, 140
 Petronio, 46
 Pilatos, 133
 Pirandello, Luigi, 115
 Pirsig, Robert M., 108-110

 Platón, 35, 36, 37, 109, 117, 143
 Plauto, 115
 Plutarco, 121-122
 Polgar, Alfred, 104
 Praz, Mario, 87-88
 Prišvin, Mijaíl, 89-90
 Proust, Marçal, 73
 Puccini, Giacomo, 110, 111
 Pushkin, Alexandr S., 151

 Queen, Ellery, 172

 Racine, Jean, 112
 Radek, Karl, B., 124
 Rakovski, Christian G., 124-125
 Rattingan, Terence, 115
 Read, Herbert, 154
 Rembrandt, 154
 Renard, Jules, 62-63
 Renou, Louis, 166
 Ricci, Renzo, 115
 Riemann, Bernhard, 142
 Rilke, Rainer Maria, 40
 Rolfe, Frederik William, 140
 Rostand, Edmond, 115
 Roth, Joseph, 79-80
 Rousseau, Jean-Jacques, 52
 Rozanov, Vasili, 155-156
 Ruggeri, Ruggero, 116
 Russell, Bertrand, 142

 Sacher-Masoch, Leopold von, 51
 Sacks, Oliver, 147-149
 Saikaku, Ijara, 100-102

- Saint-Simon, Louis de, 73, 128
 Samain, Albert, 46
 Sandilya, 166
 Santillana, Giorgio de, 122-124
 Satta, Salvatore, 90-92
 Savinio, Alberto, 115-116
 Saxo Grammaticus, 123
 Schmitt, Carl, 159-160
 Schnitzler, Arthur, 69-70, 161
 Scholem, Gershom, 33
 Schönberg, Arnold, 59, 110
 Schreber, Daniel Paul, 64-65
 Schubert, Franz, 111
 Schulz, Bruno, 147
 Schwob, Marcel, 46-47, 63, 73
 Sciascia, Leonardo, 168-169
 Shakespeare, William, 73, 115,
 116, 123
 Shaw, George Bernard, 115
 Shelley, Percy Bysshe, 132
 Shiel, Matthew P., 34-35
 Simenon, George, 158, 172
 Siniavski, Andréi D., 107, 152,
 155
 Sófocles, 117
 Solmi, Sergio, 47-49
 Solzhenitsin, Alexandr, 107
 Souvarine, Boris, 124-126
 Spinoza, Baruch, 58
 Stalin, Iósif Vissariónovich,
 107, 124-126
 Stanwyck, Barbara, 112
 Stead, Christina, 167-168
 Stein, Gertrude, 66
 Steinbeck, John, 172
 Stevenson, Robert Louis, 47, 140
 Stirner, Max, 92-93
 Stockhausen, Karlheinz, 111
 Strachey, Giles Lytton, 121
 Strauss, Richard, 110, 111
 Stravinsky, Igor, 110, 111
 Strindberg, August, 49-50, 51
 Stroheim, Eric von, 84, 85
 Sundance Kid, 114
 Swedenborg, Emanuel, 49
 Swinburne, Charles Algernon, 31

 Taine, Hippolyte, 149-151
 Temple, Shirley, 85, 115
 Teresa, santa, 112
 Tesler, Glenn, 129
 Thomas, Dylan, 35
 Tòfano, Sergio, 115
 Tolkien, J. R. R., 110
 Tolstói, Liev N., 151
 Traven, Bruno, 92
 Trotski, Lev Davidovich Brons-
 tein, 124
 Tsvetáieva, Marina, 155
 Turing, Alan, 130
 Turner, Lana, 84

 Uccello, Paolo, 46
 Ulfeldt, Corfitz, 40
 Ulfeldt, Leonora Christina,
 40-41

 Valentino, Roberto, 84
 Valéry, Paul, 46, 48, 140-141,
 172
 Vallotton, Félix, 152-153
 Van Vechten, Carl, 35
 Vélez, Lupe, 84
 Victoria, reina, 58

- Villon, François, 46
 Vivien, Renée, 94
 Voltaire, 52, 53

 Wagner, Richard, 110
 Walpole, Hugh, 35
 Walser, Robert, 81, 82
 Wasianski, Ehregott A. C.,
 119
 Webern, Anton, 111
 Wedekind, Frank, 50-52
 Weininger, Otto, 51
 Weil, Simone, 116-118, 125
 Wells, H. G., 35, 172
 Werfel, Franz, 160-161
 West, Mae, 84

 Whitman, Walt, 58
 Wilcock, J. Rodolfo, 73
 Wilde, Oscar, 46
 Wilson, Angus, 65-66
 Wind, Edgar, 35-37
 Witkiewicz, Stanislaw I., 107
 Woolf, Virginia, 83

 Yajnavalkya, 166
 Yeats, W. B., 58-59

 Zacconi, Ermete, 115
 Zellini, Paolo, 142-143
 Zetkin, Clara, 125
 Zinóviev, Alexander A., 107, 124
 Zola, Émile, 112

Impreso en Talleres Gráficos
LIBERDÚPLEX, S. L. U.,
ctra. BV 2249, km 7,4 - Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons

Un programa editorial nace inevitablemente de la mezcla indisoluble entre un proyecto y el azar, y acaba configurándose como un *mundo posible*. Y los mundos varían en belleza, riqueza y habitabilidad. Este libro es una primera guía para explorar ese *mundo posible* que se ha manifestado bajo la forma de un bosque de páginas con el nombre de Adelphi, una de las editoriales más prestigiosas del panorama internacional: aproximadamente mil quinientos títulos desde que vio la luz en diciembre de 1963. A lo largo de cuarenta años, muchos lectores han podido apreciar cómo, al ver todos estos libros reunidos, hay algo que los une, un vínculo tenaz que va más allá de la calidad. Desde los inicios de la editorial, y en lo posible de modo explícito, Adelphi ha intentado subrayar este vínculo tenaz de la única forma en que un editor acompaña cada libro único: a través del texto de contracubierta, que es, pues, el lugar en el que deberían aparecer y revelarse ante el lector los motivos que han llevado a la elección del libro. De las más de mil contracubiertas escritas por él, Roberto Calasso, el editor de Adelphi, ha escogido para este libro las cien que a su juicio eran más aptas para una vida independiente —de San Ignacio de Loyola, Hesse, Joseph Roth, Canetti, Kundera, Bernhard, Borges, y tantas otras—, y las ha encadenado como si fueran «cartas a un desconocido».

«He aquí cien cartas apasionadas que prorrumpen al final de una larga labor de lectura y relectura, traducciones, discusiones, correcciones. Más que de modelos imitables, se trata de una colección de piedras preciosas y a la vez funcionales: hebillas, incrustaciones, botones, broches. Son útiles, pero también bellos. O viceversa» (Carlo Fruttero, *Panorama*).

«En su conjunto, los cien textos de Calasso trazan, rapsódicamente, el atlas de la "literatura absoluta". Dentro de este atlas, las biografías críticas individuales se aúnan en la autobiografía de una editorial, de su proyecto editorial» (Salvatore S. Nigro, *Il Sole 24 Ore*).

«No me cabe ninguna duda: Calasso habría conseguido inscribir en su círculo incluso a Madame du Deffand, Châteaubriand, Madame de Staël, Benjamin Constant, Oscar Wilde. Y todos ellos se habrían encontrado muy a gusto y, al final, le habrían dado las gracias» (Ernesto Ferrero, *La Stampa*).

Roberto Calasso (Florencia, 1941) reside en Milán, donde es responsable de la muy prestigiosa editorial Adelphi. En Anagrama ha publicado *La ruina de Kasch*, *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía*, *Los cuarenta y nueve escalones*, *Ka*, *La literatura y los dioses*, *K*, y *Cien cartas a un desconocido*.



9 788433 962522